

Camila Paula Camilotti

**SHAKESPEARE NA ITÁLIA: CONSTRUÇÃO  
INTERSEMIÓTICA DE *RE LEAR* E *LA TEMPESTA* EM  
GIORGIO STREHLER**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de doutor em Estudos de Tradução.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto O'Shea

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Camilotti , Camila Paula  
Shakespeare na Itália: : Construção intersemiótica de Re  
Lear e La Tempesta em Giorgio Strehler / Camila Paula  
Camilotti ; orientador, José Roberto O'Shea -  
Florianópolis, SC, 2014.  
426 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Intersemiótica . 3.  
processo criativo . 4. Re Lear . 5. La tempesta . I.  
O'Shea , José Roberto . II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.  
III. Título.

CAMILA PAULA CAMILOTTI

**SHAKESPEARE NA ITÁLIA:  
CONSTRUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *RE LEAR* E *LA  
TEMPESTA* EM GIORGIO STREHLER**

Tese julgada como requisito final para a obtenção do grau de  
DOUTOR EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

Área de concentração: Processos de Retextualização

**Teoria, Crítica e História da Tradução.**

Aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

FLORIANOPOLIS, 03 DE OUTUBRO DE 2014.

---


Profa. Dra. Andréia Guerini  
Coordenadora - PGET/UFSC


**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Roberto O'Shea  
Orientador/Presidente - PGET/UFSC

  
Profa. Dra. Beatriz Viégas-Faria  
UPEL

  
Prof. Dr. Dirce Waltrick do Amarante  
UFSC

  
Profa. Dra. Karine Simoni  
PGET/UFSC

  
Prof. Dr. Fábio Salvatti  
UFSC

---

Profa. Dra. Márcia do Amaral  
Peixoto Martins  
PUC-Rio



*A meus pais...  
fonte inesgotável de inspiração...*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pelo dom da vida e por todas as bênçãos que Ele me concede a cada dia;

À CAPES pelo auxílio financeiro no Brasil e no exterior;

À *Università degli Studi di Milano*, por me acolher e me auxiliar com a pesquisa;

À PGET pela assistência;

Ao laboratório do Piccolo Teatro por acolher esta pesquisa e fornecer material e subsídios para o seu desenvolvimento;

À professora Mariangela Tempera, da *Università di Ferrara* por me enviar os registros visuais das duas produções de Strehler estudadas nesta pesquisa;

Agradeço imensamente ao meu querido professor e orientador, José Roberto O'Shea, pela orientação e auxílio no decurso desta pesquisa;

Ao professor e co-orientador da Itália, Alberto Bentoglio, que me auxiliou na busca de materiais sobre Strehler e sobre suas produções shakespearianas. Agradeço também pela acolhida na Itália e pelas aulas sobre teatro que tive a oportunidade de assistir.

Agradeço aos meus queridos pais pela força, apoio, incentivo e inspiração durante a pesquisa, sobretudo nos momentos mais difíceis do caminho;

Aos meus queridos amigos e “anjos da guarda”, Adriano Mafra e Giovana Bleyer, pela força, principalmente nos momentos mais pesados da pesquisa. Agradeço também pela imensa contribuição que ambos prestaram ao meu trabalho;

Agradeço á professora Andréia Guerini pelo apoio e incentivo, que foram fundamentais para a continuação da pesquisa;

Aos professores Fabio Salvatti, Ronaldo Lima, Luciana Rassier, Maria Lucia Vasconcellos e Sergio Romanelli pelas contribuições;

Aos meus amigos, Ana Luiza Bado, Lorraine Ramos, Elis Liberatti, Filipe Neckel e Gustavo Guaita, pela força e incentivo;

À minha avó Maria com quem sempre pude contar;

À minha querida amiga e colega Matea Sipic pela contribuição, especialmente na busca de material sobre Strehler no período em que estive na Itália;

Agradeço, enfim, a todos os meus amigos que, de certa forma, me ajudaram e me incentivaram para que eu chegasse ao final do caminho. Serei eternamente grata a todos!





## RESUMO

O objetivo desta pesquisa reside em analisar o processo criativo e artístico do diretor italiano Giorgio Strehler na produção e direção de duas peças shakespearianas: *Rei Lear* e *A Tempestade*. As montagens teatrais, intituladas pelo diretor como *Re Lear* e *La Tempesta*, foram encenadas, respectivamente, em 1972 e 1978, no Piccolo Teatro de Milão, na Itália, e foram muito importantes para a sociedade italiana da época. Dessa forma, no estudo das produções italianas, busca-se explorar, com base nos conceitos de Tradução Intersemiótica, as passagens mais relevantes e/ou mais reveladoras para o contexto sócio-político italiano da época e que influenciaram, de alguma forma, a tradição shakespeariana na dramaturgia italiana. As análises mostraram que Strehler buscou, tanto em *Re Lear*, quanto em *La Tempesta*, evidenciar a metateatralidade existente nas respectivas peças shakespearianas e, com isso, gerar uma reflexão acerca do teatro e sua função social, política, histórica e civil em determinada sociedade, tempo e espaço.

**Palavras-chave:** *Re Lear. La tempesta.* Tradução Intersemiótica. Processo criativo.



## ABSTRACT

This research aims at analysing the creative and artistic process of the Italian director Giorgio Strehler in the production and direction of two Shakespearian playtexts: *King Lear* and *The tempest*. The Italian productions -- entitled *Re Lear* and *La Tempesta* -- were staged, respectively, in 1972 and in 1978, at *Piccolo Teatro di Milano*, Italy, and were important to the Italian society of the time. Thus, in the analysis of the productions, I attempted to explore, based on concepts of Intersemiotic Translation, the most revealing and/or relevant passages to the Italian socio-political context of the time that influenced, in a way or another, the Shakespearian tradition in Italian dramaturgy. The analyses have shown that Strehler attempted to highlight -- in both productions -- the metatheatricality that exists in these Shakespearian playtexts and, from this perspective, encourage a reflection upon theater and its social, political, historical, and civic functions in a certain society, time, and space.

**Keywords:** *Re Lear. La Tempesta*. Intersemiotic Translation. Creative process.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Série de concretizações por Pavis. ....	57
Figura 2 – Ampulheta versátil. ....	65
Figura 3 – Cenário de <i>Ricardo II</i> . ....	151
Figura 4 – Atores na imagem: Camillo Pilotto e Antonio Battistella. ....	151
Figura 5 – Península circular produzida por Gianni Ratto. ....	153
Figura 6 – Lilla Brignone no papel de Ariel. ....	154
Figura 7 – Marcello Moretti no papel de Caliban. ....	154
Figura 8 – Camillo Pilotto como Próspero. ....	155
Figura 9 – Giorgio de Lullo como Ferdinando. ....	156
Figura 10 – Os atores: Marcello Moretti, Lilla Brignone, Antonio Battistella e Silverio Blasi. ....	161
Figura 11 – O cenário, feito por Giulio Coltelacci e os figurinos por Ebe Colciaghi. ....	162
Figura 12 – Lilla Brignone como Caterina e Gianni Santuccio, como Petrucchio. ....	162
Figura 13 – Cenário da produção de <i>Riccardo III</i> . ....	163
Figura 14 – Renzo Ricci na pele do sanguinário Riccardo. ....	167
Figura 15 – Lilla Brignone, Renzo Ricci, Filiberto Conti, Pietro Tordi. ....	167
Figura 16 – Camillo Pilloto no papel de Falstaff. ....	170
Figura 17 – Giorgio de Lullo e Gianni Santuccio na cena da batalha. ....	171
Figura 18 – Cenário da produção Re Enrico IV. ....	171
Figura 19 – Figurinos produzidos por Ebe Colciaghi. ....	172
Figura 20 – Sandro Ruffini como Re Enrico IV e Giorgio de Lullo. ....	173
Figura 21 – Lilla Brignone no papel de Viola. ....	174
Figura 22 – Anna Maestri no papel da condessa. ....	174
Figura 23 – Cenário da produção feito por Gianni Ratto. ....	175
Figura 24 – Mario Felliciani e Gianni Santuccio. ....	178
Figura 25 – Gianni Santuccio na pele de MacBeth. ....	179
Figura 26 – Gianni Santuccio (MacBeth) no cenário escuro. ....	179
Figura 27 – Giorgio de Lullo e Mario Ferrari. ....	181
Figura 28 – Tino Carraro e Arnoldo Foà. ....	182
Figura 29 – Cenário da produção. ....	183
Figura 30 – Tino Carraro como Coriolano. ....	187
Figura 31 – Antonio Battistella e Tino Carraro. ....	187
Figura 32 – Imagem do cenário da produção. ....	188

Figura 33 – Figurinos da produção. ....	189
Figura 34 – Atores no palco-final do espetáculo. Imagem que mostra a construção cênica de Carlo Tommasi. ....	191
Figura 35 – Cena da batalha. ....	193
Figura 36 – Renato Carmine, como Henrique VI na cena da Coroação. ....	193
Figura 37 – Cena do final da batalha. ....	194
Figura 38 – Projeto do cenário desenvolvido por Ezio Frigerio. ....	218
Figura 39 – Figurino de Edmundo (roupa escura de couro) feito por Ezio Frigerio. ....	221
Figura 40 – Lear em sua primeira aparição: vestido como um rei, autoritário. ....	222
Figura 41 – Gloucester em seu manto (sequência B). ....	223
Figura 42 – Gloucester e Lear juntos, dividindo sua dor e seu sofrimento (Gloucester já cego e Lear demente). ....	224
Figura 43 – Cordélia no momento da divisão do Reino. ....	224
Figura 44 – Kent no momento da partilha do reino. ....	226
Figura 45 – Kent no momento em que se apresenta a Lear (disfarçado de <i>Caius</i> ). ....	226
Figura 46 – Maquiagem clownesca do louco. ....	228
Figura 47 – Edmundo e Edgar (sequência B): ambos com figurinos de couro usado pelos jovens. ....	232
Figura 48 – Lear maldiz a filha sem olhá-la (busca forças da natureza). ....	247
Figura 49 – Cordélia “sai do ritual” através do mapa. ....	247
Figura 50 – Permanece fora do mapa enquanto Lear a maldiz. ....	248
Figura 51 – Mapa após ser rasgado em dois pedaços por Lear. ....	249
Figura 52 – Lear sozinho no palco, após pedir a todos que se retirassem. ....	253
Figura 53 – Regan e Goneril recolhem os pedaços do mapa e os levam consigo. ....	254
Figura 54 – Lear rasga a coroa em dois pedaços e os atira a Regan e Goneril que imediatamente os juntam. ....	256
Figura 55 – Após a saída de Cordélia, Lear cobre sua face com o manto para não vê-la partir. ....	256
Figura 56 – Posicionamento dos personagens na plataforma: Lear encontra-se em um patamar inferior em relação a Goneril e Cornualha. ....	260
Figura 57 – Lear pega o bobo pela mão e sai com ele do palco. ....	261
Figura 58 – Lear embrulhado em seu manto ao lado do louco. ....	263
Figura 59 – Lear sai de dentro do manto. ....	264

Figura 60 – Lear ao sair do manto faz movimentos como se estivesse “nascendo”.	265
Figura 61 – Lear no final da cena desmaiado.	265
Figura 62 – Edgar disfarçado como o pobre Tom.	270
Figura 63 – Edgar transformado em pobre Tom, praticamente nu.	271
Figura 64 – Entrada dos “loucos” no palco e Edgar ao lado direito, camuflado com o manto (caracterizando a cabana).	273
Figura 65 – Lear percebe o estado deplorável em que se encontra o pobre Tom.	274
Figura 66 – Posição dos personagens na “gangorra”: Lear em meio a Kent e a Edgar.	275
Figura 67 – Lear despe-se dos mantos.	276
Figura 68 – Gloucester tenta avisar Lear (que já está completamente demente) das ameaças armadas contra ele.	277
Figura 69 – Todos os “dementes” entram juntos no refúgio em Dover.	277
Figura 70 – Personagens reunidos na “jangada”, signo que Demonstra a entrada no abrigo.	278
Figura 71 – Lear distribui os papéis dos participantes da autópsia.	280
Figura 72 – Lear chamando imaginariamente as filhas para a autópsia.	281
Figura 73 – Lear preparando o espaço onde procederá com a autópsia.	282
Figura 74 – Lear no processo da autópsia.	282
Figura 75 – Lear amassa o “coração” da filha.	283
Figura 76 – Gloucester, o Bobo e Kent carregam o corpo inerte de Lear.	283
Figura 77 – Lear em seu estado de extrema demência, com a coroa de papel.	285
Figura 78 – Os dois velhos com destinos iguais, caracterizados semelhantemente, que dividem as suas dores.	285
Figura 79 – Lear na camisa de força.	286
Figura 80 – Cordélia ao lado do pai desfalecido.	288
Figura 81 – Lear estica-se e prepara-se para “nascer”.	289
Figura 82 – Lear em movimento de parto. A imagem que se tem é de que Cordélia está “parindo” Lear.	290
Figura 83 – Lear já “nascido” para esse mundo e em seguida encontrará Cordélia, que está ao seu lado como guia e como receptora.	291
Figura 84 – Lear encontra-se com Kent e Cordélia.	293
Figura 85 – A morte de Cordélia retratada como um nascimento.	295

Figura 86 – Em seguida, Lear aparece por trás da tela carregando o corpo inerte de Cordélia.....	296
Figura 87 – Lear “brincando” com as mãos de Cordélia: Alusão ao louco.....	296
Figura 88 – Náufragos juntos na ilha. ....	322
Figura 89 – Próspero e Miranda abrem o <i>mantello magico</i> para dobrá-lo. ....	324
Figura 90 – Próspero invocando seu espírito Ariel.....	325
Figura 91 – Próspero e seu manto mágico. ....	326
Figura 92 – Caliban saindo da “toca” lentamente. ....	328
Figura 93 – Caliban quase fora da “toca”, fazendo movimentos lentos semelhantes aos de uma aranha. ....	329
Figura 94 – Caliban sentado, com seus membros encolhidos, semelhante a um animal.....	330
Figura 95 – Caliban preparando-se, como em um ritual, para vingar-se de Próspero.....	332
Figura 96 – Caliban com sua máscara de areia mágica.....	333
Figura 97 – Ariel e sua característica “voadora”.....	335
Figura 98 – Ariel e sua filial relação com Próspero.....	335
Figura 99 – Ariel, ao exigir sua liberdade, pendura-se em seu próprio fio. ....	336
Figura 100 – Ariel, como ninfa marinha, “pescando” Ferdinando para levá-lo até Próspero.....	340
Figura 101 – O encontro de Miranda com Ferdinando, armado por Próspero e por Ariel. ....	341
Figura 102 – Paolo Falace como Trínculo. Veste-se como um <i>Pulcinella</i> carnavalesco.....	347
Figura 103 – Mimmo Craig como Stefano: figurino típico de um <i>Brighella</i> . ....	349
Figura 104 – O navio em plena tempestade. ....	358
Figura 105 – Navio naufrago. ....	359
Figura 106 – Próspero após a tempestade acalmando as águas furiosas do mar.....	359
Figura 107 – Próspero com sua filha Miranda após a calmar a tempestade.....	360
Figura 108 – Prospero inicia a celebração nupcial dos jovens.....	369
Figura 109 – Os jovens junto a Prospero no centro do palco.....	369
Figura 110 – Ariel passa arrastando seu longo véu dourado sobre o qual os jovens estarão deitados na próxima cena. ....	370
Figura 111 – Próspero observa o repouso do jovem casal. ....	371
Figura 112 – Próspero em sua fúria desfaz a paz do casal. ....	371



Figura 113 – Os jovens levantam-se assustados.....	373
Figura 114 – Próspero, após o acesso de fúria, anuncia que o espetáculo está chegando ao fim. ....	374
Figura 115 – Ariel vem até Próspero mais rápido que a luz.....	374
Figura 116 – Os bufões curiosos com o material de teatro deixado no palco por Ariel.....	374
Figura 117 – Na farsa, vestem o manto de duque de Próspero e sua coroa.....	376
Figura 118 – Máscaras para assustar os bufões.....	376
Figura 119 – Os naufragos junto a Próspero no palco. Estão sob o controle dele junto a seu espírito Ariel.....	377
Figura 120 – Os naufragos vestem-se ao mesmo tempo em que Próspero veste seu manto. ....	377
Figura 121 – Ariel traz com cuidado a coroa para Próspero. ....	378
Figura 122 – Próspero revela-se aos vilões, Sebastian e Antonio. ....	379
Figura 123 – Caliban encontra-se atrás de Próspero como sua própria consciência.....	380
Figura 124 – Próspero revela os jovens para Alonso. ....	381
Figura 125 – Quando Próspero retira-se com seu manto, mostra os jovens jogando xadrez.....	381
Figura 126 – Próspero concedendo a liberdade a Ariel.....	382
Figura 127 – Ariel em liberdade corre pelo corredor do público. ....	382
Figura 128 – Próspero em seu solilóquio final, com roupas de um homem comum, sem poderes. ....	383



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo de Salthes. ....	40
Quadro 2 – Modelo da dança por Aguiar e Queiroz. ....	40
Quadro 3 – Convergências e divergências entre a tradução usada por Strehler e o original de Shakespeare. ....	212



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1 – TRANSIÇÃO PÁGINA-PALCO: ESTUDO DE UM PROCESSO TRADUTÓRIO INTERSEMIÓTICO.....</b>	<b>35</b>
1.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: SUA APLICAÇÃO E IMPLICAÇÃO NO UNIVERSO DOS SIGNOS TEATRAIS .....	36
1.1.1 Do texto para o palco: Reflexões sobre a tradução do texto dramático .....	53
1.2 O ESPETÁCULO TEATRAL: UM UNIVERSO IMERSO EM SIGNOS .....	68
<b>CAPÍTULO 2 – GIORGIO STREHLER: UM INTELLECTUAL NO TEATRO ITALIANO.....</b>	<b>77</b>
2.1 STREHLER E O PICCOLO TEATRO DE MILÃO: UMA VIDA DEDICADA AO TEATRO.....	78
2.1.1 Strehler e seus mestres .....	101
2.2 OS PASSOS CRIATIVOS E ARTÍSTICOS DE STREHLER ...	113
<b>CAPÍTULO 3 – STREHLER E SEU PERCURSO SHAKESPEARIANO .....</b>	<b>143</b>
<b>CAPÍTULO 4 – A TRANSMUTAÇÃO DE <i>REI LEAR</i> DE SHAKESPEARE EM <i>RE LEAR</i> POR GIORGIO STREHLER.....</b>	<b>199</b>
4.1 <i>REI LEAR</i> E SEU PARADOXAL PERCURSO CÊNICO .....	199
4.2 O <i>RE LEAR</i> DE GIORGIO STREHLER .....	209
4.2.1 “ <i>Niente da niente</i> ”: a (re)construção do percurso trágico de Lear .....	234
4.2.1.1 Cena I, Ato I - Sequência A .....	235
4.2.1.2 Cena II, Ato III - Sequência H .....	263
4.2.1.3 Cena IV, Ato III - Sequência L .....	268
4.2.1.4 Cena VI, Ato III - Sequência N.....	278
4.2.1.5 Cena VII, Ato IV - Sequência U .....	286
4.3 SIGNOS RECORRENTES QUE MARCAM O PERCURSO DOLOROSO DE LEAR .....	297
<b>CAPÍTULO 5 – A CONSTRUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE A <i>TEMPESTADE</i> DE SHAKESPEARE POR GIORGIO STREHLER .....</b>	<b>300</b>
5.1 HISTÓRIA E GÊNESE DE A <i>TEMPESTADE</i> DE SHAKESPEARE.....	300
5.2 <i>LA TEMPESTA</i> STREHLERIANA: UM ESPETÁCULO SINGULAR.....	306

<b>5.2.1 A concepção de <i>A Tempestade</i> shakespeariana por Strehler .....</b>	<b>308</b>
<b>5.2.2 <i>La Tempesta</i> strehleriana e suas principais características</b>	<b>317</b>
<b>5.3 “<i>LA, MIA ARTE, RIPOSA</i>”: <i>LA TEMPESTA</i> STREHLERIANA E SEUS SIGNIFICADOS TRIPLOS.....</b>	<b>353</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>385</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>391</b>

## INTRODUÇÃO

*[...] più di qualsiasi altra forma artistica, il teatro è indissolubilmente figlio di una determinata condizione sociale e di una precisa epoca storica.<sup>1</sup>*

(STREHLER, 2007b, p.75)

Quando determinado texto perpassa as fronteiras da página para se moldar ao universo teatral, este constituído com todos os seus elementos sonoros e visuais, ele inevitavelmente sofrerá uma série de modificações, a fim de ser visto, ouvido e sentido por um público em determinado tempo e espaço. Tais alterações, que demandam cortes, interpolações tanto no campo verbal quanto no visual e alternância de cenas, acontecem porque as imagens e ações que fazem parte do universo teatral substituirão, em grande parte, as palavras registradas no papel. O texto deixará de ser fator primário e, junto a outros elementos constitutivos do evento teatral -- cenário, música, personagens, figurino, luzes --, contribuirá para a consolidação do espetáculo em sua totalidade. Portanto, em sua transição para o palco, parte do texto costuma ser dispensada. O primeiro desafio que uma tarefa dessa magnitude envolve está justamente no enfrentamento do texto. O diretor de teatro e sua equipe devem buscar soluções para torná-lo “legível” a partir de sons, imagens e ações, tarefa esta que implica sensibilidade aguçada e capacidade de interpretação.

No âmbito dos Estudos da Tradução, o processo de transformação do texto em espetáculo teatral é conhecido como tradução intersemiótica. Roman Jakobson, em 1959, definiu o procedimento como “transmutação de um sistema de signos verbais em outro sistema de signos não verbais” (2000, p.114). Dessa forma, considerando que toda tradução está imersa em um universo de escolhas, hesitações, perdas e ganhos, o diretor, entendido aqui como *tradutor* do texto para o palco, deve lidar com as suas escolhas e as possíveis implicações que elas trarão no decurso da construção do espetáculo. Para Alan Dessen (2002), essas escolhas ocorrem desde uma simples modificação de uma única palavra até a transposição e/ou modificação de passagens inteiras do texto (quando, por exemplo, três ou quatro partes são condensadas e transformadas em uma). E essas escolhas estão ancoradas na

---

<sup>1</sup> Mais do que qualquer outra forma de arte, o teatro é indubitavelmente filho de determinada condição social e de uma época histórica precisa. Todas as traduções mencionadas no decorrer desta pesquisa são minhas.

interpretação<sup>2</sup> do diretor, a qual, quase sempre, está afeta à contextualização social, política, histórica.

Como todo projeto de cunho artístico, o processo, que culmina na montagem do espetáculo, envolve criatividade e árduo trabalho em equipe. Em maior ou menor grau, diretor e equipe se deparam com um turbilhão de ideias, interpretações e intuições acerca do texto e precisam filtrá-las para que possam render os melhores frutos durante o espetáculo teatral, no momento da encenação, que Patrice Pavis (2008b) define como *mise-en-scène*.<sup>3</sup> A partir de então, o evento teatral estará aberto à contemplação do público que, em determinado tempo e espaço, o julgará e o interpretará de acordo com seus conhecimentos e experiências. Nesse contexto, dirá Umberto Eco (1993, p.48): “Uma obra de arte, depois de separada de seu autor e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua, por assim dizer, no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis”. E é graças a esse “leque de interpretações”, atinentes ao rico processo de concepção e recepção, que a atemporalidade de determinada obra e autor pode ser trazida a lume na *mise-en-scène* do espetáculo teatral.

O público italiano da década de 1970 pôde acompanhar o resultado da interpretação e tradução intersemiótica de Giorgio Strehler de duas peças aclamadas de Shakespeare. A primeira delas, *Rei Lear* (*Re Lear*), marcou presença no palco italiano em 1972. A segunda, *A tempestade* (*La Tempesta*), ganhou sua versão italiana no ano de 1978, em um momento crucial para a história política do país, como veremos mais adiante. Vale mencionar que, além de diretor e produtor teatral, Strehler foi igualmente um grande intelectual. Um homem que se preocupava com questões políticas, sociais e artísticas do país e que era dotado de criatividade e sensibilidade para produzir e dirigir espetáculos. Com Paolo Grassi, em 1947, fundou o Piccolo Teatro de Milão, ativo até hoje na Itália, e que trouxe benefícios para a vida artística e cultural do país. Por incrível que pareça, somente após a fundação do Piccolo, a dramaturgia italiana passa a ter, pela primeira vez, um local público, com estrutura adequada para sediar seus

---

<sup>2</sup> Segundo Pavis (2008a, p.212), “abordagem crítica pelo leitor ou pelo espectador do texto e da cena, a interpretação se preocupa em determinar o sentido e a significação. Ela concerne tanto ao processo da produção do espetáculo pelos “autores” quanto ao de sua recepção pelo público”.

<sup>3</sup> Segundo Pavis (2008b, p.22), *mise-en-scène* (encenação) é definida como a “colocação em relação de todos os sistemas significantes [...] da enunciação do texto dramático na representação”.



espetáculos. Por essa razão, o Piccolo Teatro foi considerado o primeiro teatro estável da Itália.<sup>4</sup>

De 1947 a 1967, o Piccolo Teatro sediou mais de 4.300 espetáculos (BENTOGLIO, 2002). Foram 20 anos de enriquecimento cultural para o Piccolo, para seus fundadores e, conseqüentemente, para o país. No ano de 1968, como consequência da agitação cultural, política e social que acometia o país, jovens revolucionários lutavam por um teatro sem diretor, impondo-se, de maneira decisiva, aos teatros estáveis e à direção de teatro. Com efeito, solicitavam a difusão das cooperativas teatrais, nas quais as companhias trabalhariam juntas, sem determinado diretor ou coordenador para organizar os espetáculos. Em decorrência desse alvoroço, os jovens revolucionários abordaram Strehler com cartazes, no intuito de expor sua reprovação em relação à carreira de diretor de teatro. No entanto, Strehler não se abalou com os protestos. Levou os jovens até o Piccolo e os confrontou, dizendo que faria teatro em qualquer lugar, “com ou sem estruturas”. Após esse acontecimento marcante, o diretor decidiu se afastar do Piccolo, não por intimidação, mas porque estava enfrentando problemas com Grassi na administração do teatro. Ademais, o momento histórico e político que o país vivenciava fez com que o diretor necessitasse um momento de reflexão longe do Piccolo, uma vez que ele havia se tornado uma figura pública, politicamente ativa. O diretor retornou ao Piccolo somente em 1972, no ano em que Grassi foi convidado a assumir a administração do teatro *La Scala*.

A propósito, *Re Lear*, primeira produção que analiso nesta pesquisa, é a que marca o retorno de Strehler ao Piccolo após os seis anos de afastamento. A peça narra as desventuras de *Lear*, cujo personagem título parece refletir os próprios problemas políticos e sociais enfrentados pela Itália após o período conhecido como os “Anos de Chumbo”. *Re Lear* cataliza nos palcos toda a tensão, transição e conflitos inerentes aos tempos de tormenta. Strehler recorre à metáfora da dor, do amadurecimento que acontece por meio das experiências difíceis, para delinear o caráter do personagem principal da peça e, por meio do caminho doloroso vivido pelo personagem, aproveita para estimular uma reflexão acerca do momento sócio-político que o país também vivenciava na década de 70.

---

<sup>4</sup> Antes da fundação do Piccolo Teatro, a dramaturgia italiana não tinha um lugar público para a apresentação dos espetáculos. O teatro era nômade e, como na época da *commedia dell'arte*, ia até o público para se apresentar.

A escolha de Strehler em retomar as atividades do Piccolo com *Re Lear* pode estar no fato de que a densidade da obra, na opinião de Sperber (2009, p.2), “engloba temáticas metalinguísticas, filosóficas, sociais, etnológicas, históricas, políticas, psicanalíticas e religiosas” e Strehler, na constituição de sua produção, soube como explorar essas nuances. No entendimento de Bentoglio (2002, p.101), a vida do personagem se cruza com o momento vivido pelo diretor do espetáculo. Para Strehler, dirá o autor, o caminho interior de Lear é uma metáfora da vida, “uma exploração do profundo”, é, enfim, um caminho de amadurecimento e de autoconhecimento: “Assim como Lear, por meio da experiência teatral, o diretor renasce do seu trabalho mais consciente e mais maduro: o teatro é também metáfora do mundo, graças à reflexão sobre a condição humana que a peça incita”.

Ademais, segundo Bentoglio (2002, p.100), “*Re Lear* contribui, de fato, para o profundo estudo crítico, histórico e filológico feito pelo diretor para dar vida a um modo mais completo e teatral de encenar Shakespeare na Itália”. A forma com a qual Strehler construiu seu *Re Lear* derruba o mito da “não encenabilidade” que essa peça shakespeariana por muitos anos suscitou. Na produção strehleriana, os elementos que constituem a produção -- música, luzes, figurino, personagens, cenário -- caminham em direção a uma metateatralidade que faz emergir o potencial artístico e teatral da peça shakespeariana. Graças a essa perspectiva metateatral e profunda de Strehler, *Re Lear*, após sua primeira encenação no Piccolo Teatro em 1972, passa a ocupar um patamar de prestígio e de grande importância na tradição teatral italiana, percorrendo, em seguida, festivais de teatro em diversas cidades da Europa, tais como Paris, Viena, Munique, Berlim, Gênova, Zurique, Frankfurt e Hamburgo.

O êxito de *Re Lear* inspirou o diretor para a montagem da segunda produção shakespeariana -- *La Tempesta* -- encenada em 1978, seis anos depois da estreia de *Lear*. A semelhança entre as duas montagens, tanto em termos de criatividade quanto de estética, é evidente. Assim como *Re Lear*, *La tempesta* é uma montagem bem construída, na qual Strehler explora, na sua *mise-en-scène*, a grandeza e a profundidade de *A tempestade* shakespeariana em seus âmbitos político, histórico, artístico, cultural e social. O diretor compreende -- pois nos mostra na constituição de seu espetáculo -- que o alicerce dessa peça shakespeariana está fundamentado em uma profunda reflexão acerca do homem e sua relação com a ciência e com possíveis poderes sobrenaturais. A partir de uma inventiva e fantasiosa metateatralidade, o

diretor explora os temas de usurpação, traição e ambição política, consequências da luta desenfreada pelo poder.

Possivelmente, a última obra escrita por Shakespeare, *A tempestade*, reflete a sua experiência e maturidade como escritor. A peça em questão é tão bem construída que engloba, de modo inovador, temas de outras obras escritas pelo dramaturgo inglês no decorrer de sua carreira. É como se *A Tempestade* fosse o epítome do que já fora abordado por ele (e lido e/ou vivenciado pelo público) outrora. Coincidentemente, com a montagem de *La tempesta*, Strehler encerra a *mise-en-scène* das produções shakespearianas no Piccolo Teatro e, coincidentemente também, o diretor, assim como Shakespeare, expõe nos palcos toda sua experiência dramaturgica acerca das peças shakespearianas. Nessa montagem, Strehler extravasa sua criatividade nos elementos visuais e, como resultado, expõe no palco uma produção repleta de virtudes e em “total estado de graça”, conforme afirmou Sergio Escobar (2007), atual presidente do Piccolo Teatro de Milão.

O ano da preparação e encenação de *La tempesta* coincidiu com o triste incidente do assassinato do primeiro ministro dos Democratas Cristãos, Aldo Moro, como consequência dos sombrios “Anos de Chumbo” que o país vinha vivenciando desde 1968. O assassinato de Moro se tornou o acontecimento mais marcante da Itália naquele ano, e Strehler trouxe para seu espetáculo uma reflexão acerca do momento caótico que o país enfrentava no âmbito político e acerca da luta desenfreada pelo poder que, no seu entender, seria prejudicial para o país e para a população. Além de explorar essas questões relevantes para a época, Strehler aproveita-se da metateatralidade existente na peça shakespeariana para induzir uma discussão sobre a importância do teatro para a sociedade italiana. A propósito, vale frisar que o diretor, durante todo o percurso de sua carreira artística, se preocupou em gerar uma reflexão acerca do teatro e de sua função social e cívica.

Com isso, posso dizer que *La tempesta* surge como conclusão de um projeto artístico de Strehler que começou com *Re Lear*: um projeto que visa modificar a forma de conceber uma encenação e refletir sobre o teatro e seu potencial social, político e cívico. Enquanto em *Lear* o diretor mostra o poder transformador do teatro para a sociedade e para o público, em *La tempesta* ele reitera, por meio do teatro do “diretor” Próspero, a magia que há por trás de cada encenação e o árduo trabalho que existe na constituição de uma montagem antes que ela atinja seu público. Essa reflexão demonstra a preocupação de Strehler em expor ao público o fato de que uma montagem não é feita gratuitamente e que os

fatores sociais e políticos que circundam a criação de um espetáculo o influenciam sobremaneira.

Com efeito, pensando sobre essas questões relevantes acerca das montagens de Strehler e dando continuidade à pesquisa de mestrado realizada por mim, cujo tópico foi a análise de duas produções brasileiras da peça shakespeariana *Ricardo III*, esta pesquisa tem por objetivo geral estudar, com base nos princípios da Tradução Intersemiótica, o processo criativo, intelectual e artístico do diretor italiano nas duas produções shakespearianas mencionadas: *Re Lear* e *La tempesta*, encenadas, como vimos, respectivamente, em 1972 e em 1978, no Piccolo Teatro de Milão. O objetivo específico é analisar cada produção separadamente e observar, a partir de um recorte de cenas, como Strehler *traduziu* para o palco determinados aspectos temáticos da obra shakespeariana. Em *Re Lear*, o intuito é observar como o diretor italiano construiu intersemioticamente o percurso trágico do personagem título. Para isso, escolhi as cenas que ilustram com maior clareza o trajeto de padecimento de Lear, a saber, Cena I, Ato I (partilha do reino), Cena II, Ato III (cena da tempestade); Cenas IV e VI, Ato III (refúgio de Lear: plena demência); Cena VII, Ato IV (o despertar de Lear e seu reencontro com Cordélia).

Quanto à segunda produção, *La Tempesta*, busco observar a construção strehleriana a partir de três níveis de interpretação sugeridos pelo próprio Strehler: histórico, teatral e cultural. Para isso, escolhi as cenas: Cena I, Ato I (cena da tempestade); Cena I, Ato II (cena em que os naufragos estão reunidos, portanto cena da colonização); Cena I, Ato V (cena em que todos se encontram) e o epílogo de Próspero.

As análises são feitas com base nos registros visuais de cada produção em conjunto com as anotações de direção publicadas pelo diretor no processo de constituição das montagens. Além disso, as noções de Tradução Intersemiótica servirão de aporte teórico para a análise do percurso página-palco realizado por Strehler e sua equipe. Ao lado da definição de Jakobson de 1959, publicada em seu célebre artigo *Aspectos Linguísticos da Tradução*, utilizo a concepção de Thais Flores Diniz (1995), que complementa a definição de Jakobson com sua noção de signos equivalentes. Para a autora, a tradução intersemiótica, uma vez que é um processo de transição e movimentação entre dois sistemas distintos de signos, envolve uma busca constante pelo signo equivalente, ou seja, pelo signo que possa *traduzir* em imagens, sons e ações as palavras de determinado texto.

Para complementar as definições de Jakobson e de Diniz, abordo, nesta pesquisa, a definição de Aguiar e Queiroz (2010), que observam o

fenômeno tradutório intersemiótico como um processo complexo que vai além da infinita intercomunicação dos signos. Para os autores, a tradução intersemiótica é, em primeiro lugar, sim, uma operação com signos (a transformação de signos em signos -- processo de semiose), mas, em segundo lugar, é um processo de transculturação, pois costuma estar situada no tempo e no espaço de determinada cultura. Ademais, a tradução intersemiótica, diriam os autores, é um fenômeno cognitivo, pois exige do tradutor uma capacidade cognitiva e interpretativa para lidar com a transição de signos e situá-los na cultura de chegada.

Além das definições de tradução intersemiótica, esta pesquisa abarca as noções do texto dramático e suas especificidades, uma vez que a transição do texto para o palco parte de duas peças de Shakespeare e, portanto, de dois textos dramáticos traduzidos para a língua italiana. Na concepção de Pavis (2008b, p.22), o texto dramático é o “texto linguístico tal como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação”. Como texto escrito para ser representado, o texto dramático tem, por sua natureza dramática, características -- musicalidade, metáforas, ironia, gestos, ritmo e subtítulo -- que não podem ser negligenciadas pelo tradutor no processo tradutório, pois serão evidenciadas no momento da representação teatral, quando o texto dramático será colocado em confronto com os elementos visuais e sonoros do espetáculo. Bassnett (1998) complementa a definição de Pavis, ao afirmar que o texto dramático existe na relação dialética com sua performance. Para a autora, toda a força do texto dramático será posta em evidência no momento da encenação, com os demais outros elementos que o complementam na *mise-en-scène* do espetáculo teatral.

Por ser tão particular, o texto dramático representa um desafio para o tradutor, o qual não pode se limitar à tradução meramente linguística, pois há uma série de possibilidades nas palavras registradas no papel e que só serão concretamente visualizadas na *mise-en-scène*. Levando em consideração a complexidade do processo tradutório do texto dramático, Pavis (2008b) alega que este passa por quatro fases até chegar ao público de chegada e ser enunciado pelo ator. É somente no momento de enunciação do texto, que Pavis define como “situação de enunciação”, que a tradução do texto dramático é finalizada. A partir de então, caberá ao público julgá-la e interpretá-la.

As quatro fases de tradução do texto dramático, que Pavis chama de fases de concretização, são compostas por T0 (texto original), T1 (concretização linguística), T2 (concretização dramatúrgica), T3 (concretização cênica) e T4 (concretização receptiva). O ponto de

partida é o texto original (T0) e o ponto de chegada é o T4 (concretização receptiva). Portanto, dirá Pavis (2008b), o processo abrange três tipos diferentes de tradução (ou, como prefere Pavis, concretização): (T1), (T2) e (T3). Em todas essas fases, o texto verbal inevitavelmente sofrerá algum tipo de alteração, pois precisará se adaptar ao meio teatral, no qual ele deixará de ser o elemento primordial, e formará um conjunto com os elementos visuais e sonoros, constituindo o espetáculo. Na última concretização -- T4 (concretização receptiva) -- o texto dramático, que já está estruturado para o palco, é colocado em confronto com os elementos sonoros e visuais do espetáculo e é, finalmente, transmitido ao público de chegada, por meio da voz e do corpo do ator, no momento da situação de enunciação.

O desafio do tradutor no complexo e longo processo tradutório, dirá Pavis (2008b), reside em lidar com uma situação de enunciação ainda inexistente, sobretudo nas primeiras fases de concretização. Nesse caso, ele precisa enfrentar a tradução do texto dramático, imaginando a sua situação de enunciação, que pode ou não ser distinta da situação de enunciação real, que acontecerá somente nos momentos finais da tradução. Se, conforme conclui Bassnett (1998), o texto dramático deve ser lido como algo incompleto, uma vez que sua plenitude se edifica na performance, ele também deve ser traduzido como algo incompleto, pois é somente na situação de enunciação que sua tradução será finalmente completada.

Os célebres princípios do texto dramático acima mencionados servirão como subsídio para compreender o processo da tradução textual das obras shakespearianas, *Rei Lear* e *A tempestade* para a língua italiana feitas, respectivamente, por Luigi Lunari e Agostino Lombardo. Além disso, servirão para reiterar que o texto dramático, por sua natureza particularmente teatral, não deve ser traduzido e/ou lido como um texto literário qualquer. Os elementos da performance nele inseridos não devem, de maneira alguma, ser omitidos e/ou esquecidos pelo tradutor no processo tradutório.

A motivação em pesquisar duas produções shakespearianas dirigidas por Strehler no Piccolo Teatro de Milão partiu, em primeiro lugar, de uma preferência particular pelo estudo da transição página-palco das obras shakespearianas e pela língua e cultura italianas. Em segundo lugar, porque, ao pesquisar nos sites do CNPQ<sup>5</sup> e da CAPES,<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do governo brasileiro. Pesquisa realizada no banco de teses e dissertações em outubro de

foi observada a ausência de trabalhos e investigações sobre Strehler e suas produções shakespearianas.

Quanto aos estudos de *Rei Lear*, encontrei a dissertação de Mestrado de Marina Beatriz Borgmann Cunha, intitulada *Is this promis'd end? Reinventing King Lear for a Brazilian audience*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 2003; a tese de doutorado de Antônio João Teixeira, intitulada “*Wherefore to Dover*”? *Space and the construction of meaning in filmic adaptation of William Shakespeare's King Lear*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 2001, e *Antipoesia em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*, defendida por Antonia Javiera Cabrera Muñoz, em 2009, também na Universidade Federal de Santa Catarina. Além desses estudos, Thais Flores Diniz, em sua tese de doutorado, intitulada *Os enleios de Lear: Da semiótica à tradução cultural*, estudou quatro produções fílmicas de *Rei Lear*<sup>7</sup> e publicou vários artigos a respeito da tradução de *Rei Lear* para o cinema, no âmbito dos estudos da tradução intersemiótica. Ainda nesse campo teórico, encontrei a dissertação de Nivaldo Rodrigues, intitulada *A personagem-Signo Rei Lear/Hidetora: intermedialidades e tradução intersemiótica da personagem rei em Shakespeare e Kurosawa*, defendida na Universidade Federal da Paraíba, em 2008.

A respeito dos estudos feitos acerca da peça *A tempestade* encontrei as seguintes dissertações: *Here would this monster make a man: Taratology in the rendition of Caliban in the 1993 Royal Shakespeare Company production of William Shakespeare's The Tempest*, de Ramayana Lira de Souza, defendida em 2003 na Universidade Federal de Santa Catarina; *Going Native: a Brazilian appropriation of William Shakespeare's The tempest*, de Claudia Buchweitz, defendida em 1999, na Universidade Federal de Santa Catarina; *A Dialética do encontro entre Calibã e Próspero: A fabricação de identidade/alteridade em A tempestade de William Shakespeare*, de Lília Menezes de Figueiredo, defendida no Centro

---

2013, tendo como assunto a expressão “Giorgio Strehler” (Disponível em: <www.cnpq.br>).

<sup>6</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do governo brasileiro. Pesquisa realizada no banco de dados em outubro de 2013, tendo como assunto “Giorgio Strehler” (Disponível em: <www.capes.gov.br>).

<sup>7</sup> *Korol Lear* (1970), de Grigori Kozintsev, *The film of William Shakespeare's King Lear* (1970), de Peter Brook, *Ran* (1985), de Akira Kurosawa e *King Lear* (1987), de Jean-Luc- Godart.

Universitário Campos de Andrade, em 2010; *O teatro do oprimido e a resistencia de Caliban: A tempestade de Shakespeare e a de Augusto Boal*, de Mariana de Lazzari Gomes, defendida no ano de 2013, na Universidade Federal de Viçosa, e *Revisitando Caliban: uma leitura de Brazil*, de Paula Marshall, de Gabriela Cornelli dos Santos, defendida no ano de 2010, na Universidade Regional Integrada (URI).

Esta pesquisa busca, além de contribuir para a expansão dos estudos no âmbito da tradução intersemiótica, difundir os estudos sobre Strehler e seu processo artístico e intelectual na construção e direção dos espetáculos shakespearianos, uma vez que não há estudos sobre o tema no Brasil. No presente estudo, as perguntas que norteiam a pesquisa estão ancoradas no processo de constituição das duas já mencionadas montagens italianas na década de 70. Na construção de *Re Lear*, as perguntas são as seguintes: como Strehler levou ao palco o trajeto de padecimento do personagem principal? Qual foi a ressonância das escolhas tradutórias do diretor na constituição desse trajeto? Quanto à *La tempesta*, a pergunta gira em torno da concepção strehleriana da montagem sob três aspectos: cultural, teatral e histórico: de que forma esses três aspectos se fazem presentes nas cenas escolhidas?

A pesquisa estrutura-se em cinco capítulos: O capítulo 1, intitulado *A transição página-palco: estudo de um processo tradutório intersemiótico*, abarca um estudo teórico acerca da tradução intersemiótica, suas implicações e aplicações no universo tradutório. O capítulo 2, intitulado *Giorgio Strehler: um intelectual no teatro italiano*, reflete sobre o processo criativo, artístico e intelectual de Strehler na constituição dos espetáculos teatrais e sobre sua presença marcante no teatro italiano. Além disso, discorre sobre a história do Piccolo Teatro, pois foi onde a carreira artística de Strehler começou e terminou. A segunda parte do capítulo discorre sobre a influência que os mestres de teatro Louis Jouvet, Jacques Copeau e Bertold Brecht exerceram na carreira artística de Strehler.

O capítulo 3 -- *Strehler e seu percurso shakespeariano* -- discorre sobre as produções shakespearianas dirigidas por Strehler no Piccolo Teatro. O período que abarca as montagens inicia em 1948, um ano após a fundação do referido teatro, e termina em 1978, com a encenação de *La tempesta*. O capítulo 4, intitulado *A transmutação de Rei Lear de Shakespeare em Re Lear por Giorgio Strehler*, é dedicado à análise da produção strehleriana, *Re Lear*. A primeira parte do capítulo discorre sobre a peça shakespeariana *Rei Lear* e suas implicações no âmbito da dramaturgia e da tradução. A segunda parte aborda a



montagem de Strehler -- *Re Lear* -- em conjunto com a análise das cenas do espetáculo.

O capítulo 5, intitulado *A construção intersemiótica de A tempestade de Shakespeare por Giorgio Strehler*, versa sobre *A tempestade* shakespeariana e analisa a montagem de Strehler. A primeira parte do capítulo observa as principais características que permeiam a obra shakespeariana no momento de sua constituição, para que a segunda possa observar e analisar as escolhas tradutórias de Strehler na passagem página-palco.

Após essa introdução, que expõe os principais aspectos desta pesquisa, seguem as definições de Tradução Intersemiótica e do texto dramático que permeiam a análise das duas montagens italianas.



## CAPÍTULO 1

### TRANSIÇÃO PÁGINA-PALCO: ESTUDO DE UM PROCESSO TRADUTÓRIO INTERSEMIÓTICO

*Come riuscire a reinterpretare un testo  
'riscrivendolo' all'interno di strutture non letterarie e lasciare allo stesso  
tempo al testo la sua fisionomia originaria?*<sup>8</sup>  
(STREHLER, 2007b, p.79)

Graças ao desenvolvimento dos Estudos da Tradução e a sua estabilização como disciplina científica, que se deu em 1972, com a criação do Mapa de James S. Holmes, as traduções monossistêmicas deixaram de ser o foco principal dos tradutores e dos estudiosos da tradução e abriram espaço para que novos tipos de traduções fossem contempladas. Como consequência, sobretudo após a influência da abordagem semiótica nos estudos da tradução, a tradução intersemiótica (TI), definida por Jakobson como “transmutação”, começou a receber atenção especial. A relação palavra/imagem tem despertado interesse de tradutores, de estudiosos da tradução e do espectador que recebe, em um determinado momento e espaço, aquela “obra de arte traduzida”, seja ela em forma de filme, espetáculo teatral, dança ou pintura. Mas o que há por trás desse fenômeno tradutório? Como agem os signos nessa transição? Quais são as implicações do processo página-palco para a cultura de partida e de chegada? Qual é o *locus* da TI nos estudos da tradução nos dias de hoje, quase quatro décadas após o surgimento do mapa?

Muitas vezes, o público que assiste a um espetáculo não reflete sobre o (longo e complexo) processo de transição que aquela obra sofreu até chegar ao momento da representação. Encanta-se ou desencanta-se com o que vê e ouve e, em sua ânsia por absorver e vivenciar o espetáculo, sequer imagina o árduo caminho que os artistas costumam enfrentar até conquistarem os resultados expostos no palco. A reflexão sobre o processo de preparação é, então, substituída pelo impacto emocional que a obra suscitou.

Como afirma Pavis (2008b, p.20), “no exato momento em que o espectador estiver assistindo ao espetáculo, já será demasiado tarde para conhecer o trabalho preparatório do encenador” e, obviamente, de sua

---

<sup>8</sup> Como conseguir reinterpretar um texto reescrevendo-o no interior de estruturas não literárias e, ao mesmo tempo, deixar nele a sua fisionomia originária?

equipe. Muitos são os elementos envolvidos, muitas são as atividades, muitos são os passos dados pelo diretor e sua equipe para fazer com que um espetáculo chegue ao público (e entre esses passos incluem-se escolhas, omissões, adições e rasuras). Afinal, muitas são as fases do processo criativo para transformar um texto que em si já é uma obra de arte, repleta de significados e significantes, em outro meio de expressão artística, também absorvido em um universo de significados e significantes.

Diante desse complexo e fascinante processo de transmutação, que é um dos âmbitos (promissores) dos Estudos da Tradução, proponho, neste capítulo, um estudo da transição página-palco, suas implicações e aplicações no universo tradutório. Para desenvolver o tópico em questão, dividirei este capítulo em duas partes: na primeira, procurarei expor uma visão panorâmica da tradução intersemiótica e suas implicações, sempre com foco na tradução do texto para o palco. Na segunda parte, explorarei especificamente a problemática da tradução do texto dramático e suas especificidades e os signos do teatro.

## 1.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: SUA APLICAÇÃO E IMPLICAÇÃO NO UNIVERSO DOS SIGNOS TEATRAIS

As abordagens funcionais da tradução, proeminentes entre as décadas de 70 e 80, bem como o desenvolvimento do conceito de polissistema<sup>9</sup> de Even-Zohar, que passou a observar a tradução sob perspectiva de sistemas, abriram espaço para que os Estudos da Tradução fossem também contemplados sob a perspectiva semiótica e não somente linguística. Com a abordagem semiótica, que “cobre o estudo de todos os sistemas de significação e vários processos de comunicação” (ECO, NERGAARD, 2001, p.218), os Estudos da Tradução passaram a ser compreendidos e analisados além do nível linguístico e textual, abrangendo um território de signos (verbais e não verbais).

---

<sup>9</sup> Na definição de Mark Shuttleworth, publicada na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a teoria do polissistema de Even-Zohar é “um aglomerado heterogêneo e hierárquico de sistema (ou sistemas) que interagem para gerar um processo dinâmico e contínuo de evolução dentro do polissistema em sua totalidade”<sup>9</sup> (2001, p.176); ou seja, a ideia do polissistema sugere que determinada literatura se insere em um polissistema sociocultural que, por sua vez, abarca outros polissistemas além do literário, tais como, religioso, político, histórico, social etc.

Conforme explicam Eco e Nergaard, a abordagem semiótica constitui-se de dois ramos: semiótica estrutural e semiótica interpretativa. A semiótica estrutural parte do princípio de que cada língua é permeada por um sistema de relações. Os teóricos explicam que, de acordo com o modelo de Hjelmislev, os elementos da língua -- sons, palavras, etc. -- não funcionam independentemente das relações de equivalência e do contraste que há entre elas. Os autores observam que, na perspectiva de Hjelmislev, essas relações estruturais se mantêm nos planos de expressão e conteúdo, que, por sua vez, se subdividem em forma e substância. Tem-se, portanto, forma de expressão e forma de conteúdo e substância de expressão e substância de conteúdo.

As primeiras -- forma de expressão e forma de conteúdo -- são tipos abstratos, e as segundas -- substância de expressão e substância de conteúdo -- são símbolos produzidos por um determinado sistema semiótico. Para exemplificar essa afirmação, os autores mencionam o exemplo de Hjelmislev: o espaço semântico ocupado pelos termos alemães *holz*, *baum* e *wald* não corresponde ao espaço semântico ocupado pelos termos ingleses *wood*, *tree* e *forest* nem pelos franceses *bois*, *arbre* e *forêt*. Na perspectiva da semiótica estrutural esses sistemas não podem ser comparados, pois não há total correspondência entre os termos. É o que acontece, por exemplo, com a transição de signos verbais para signos não verbais na tradução intersemiótica. Não há correspondência total entre os signos, porque eles “vivem” em ambientes diferentes, em sistemas diferentes. Os autores concluem que a semiótica estrutural tem sido útil na análise de estruturas de textos e da forma como são gerados. Assim, dois textos (o texto fonte e sua tradução) podem ser observados sob a perspectiva de vários níveis: escolhas lexicais, isotopias, níveis semânticos, estrutura narrativa, as relações entre vozes (autor, narrador, personagem, leitor).

Quanto à semiótica interpretativa, essa baseia-se no princípio da semiose (ação dos signos) de Peirce, que envolve a interação do signo, objeto e interpretante, na qual o interpretante é o signo<sup>10</sup> responsável por

---

<sup>10</sup> Peirce (2010, p.46) entende por signo tudo “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. Para o teórico, o signo não é uma entidade monolítica, mas são divisíveis conforme três tricotomias: a primeira refere-se ao signo em si mesmo, a segunda indica o signo em relação ao seu objeto dinâmico, e a terceira indica o signo em relação ao seu interpretante. Esse princípio da ação dos signos é a base do estudo da tradução intersemiótica: a transformação de signos em signos.

“traduzir” ou “interpretar” outro signo de outro sistema semiótico, e assim *ad infinitum* em uma cadeia contínua de relações e interações. A esse propósito, a própria definição de *signos* por Peirce, na qual o signo e sua relação triádica com o objeto inserem-se em uma cadeia infinita de relações, nos leva a entender uma das características da TI: seu infindável poder transformador e criador.

Segundo Eco e Nergaard (2001), a semiótica interpretativa desafia a noção de equivalência como sinônimo e sugere que nossa competência linguística opera com mais eficiência dentro do formato de enciclopédia e não dentro do formato do dicionário. Em outras palavras, a competência humana possibilita a interpretação de um termo de acordo com o contexto e/ou situação da produção e recepção na qual se encontra. Os autores concluem que a tradução, vista sob perspectiva da semiótica interpretativa, é uma subespécie de interpretação, ou seja, não se trata simplesmente de substituir um termo pelo seu sinônimo e nem fazer comparações entre sistemas de signos, mas confrontar situações textuais com diferentes contextos, diferentes “enciclopédias” e diferentes conhecimentos e situações históricas. A própria definição de Jakobson de tradução intersemiótica está ancorada na noção da semiótica interpretativa, uma vez que o teórico busca entender a tradução como uma “interpretação de signos” (na TI, essa interpretação seria de signos verbais para signos não verbais).

Em virtude da interface entre tradução e estudos semióticos, a “transmutação” de um texto escrito para outra obra de arte passou a ser questionada. Teóricos como Umberto Eco, Dirk Delabastita e Thais Flores Diniz começaram a perceber que, com a semiótica, ou seja, com a ação dos signos na tradução, novas formas de tradução poderiam ser contempladas (do texto para outras obras de arte, como por exemplo, texto-pintura, texto-filme, texto-teatro). A definição de Tradução Intersemiótica de Jakobson passou a receber atenção especial e a ser contemplada sob diferentes perspectivas teóricas. A propósito, ao definir a tradução intersemiótica como “transmutação”, Jakobson certamente abriu as portas para um território de questionamentos acerca da natureza “intimamente mutável” desse processo tradutório -- ou seja -- da sua capacidade de metamorfose, de transformação, enfim, de *transmutação* entre sistemas de códigos diferentes.

Imagino a TI como um imenso corpo humano, no qual as células, metáfora para signos, se ligam umas às outras para formar o tecido essencial que dará estrutura para manter todo esse corpo. O “objeto” desse imenso corpo seria esse tecido formado pelos signos que, por sua vez, também será representado por algo. E assim, na tradução

intersemiótica, os signos se unem, interagem, representam e são interpretados em uma cadeia infinita de ligações e relações.

A definição de Peirce acerca dos signos também nos levou a entender a TI além de sua capacidade de significação por meio de uma ligação entre signos. Segundo Thais Flores Diniz (1995, p.1001), “a semiótica peirciana vem analisando o texto visual, explorando as distinções entre índice, ícone e símbolo em termos visuais e observando a natureza da representação”. Além disso, segundo a autora, a semiótica tem se voltado para questões sociais do texto para observar o papel do receptor/leitor em relação a ele, ou seja, qual sua relação com a obra “intersemioticamente” traduzida.

No teatro, por exemplo, a relação entre espectador e texto traduzido intersemioticamente (que é o próprio espetáculo) acontece no momento da performance. Muitos teóricos do teatro, tais como Patrice Pavis, Marco de Marinis e Susan Bennett têm se ocupado em pesquisar de que forma a interação do público com o espetáculo afeta o evento em sua totalidade. Pesquisadores chamam isso de *semiótica do teatro*.

Diria, portanto, que, a partir da parceria teórica entre a semiótica e os Estudos da Tradução, a Tradução Intersemiótica tem encontrado seu espaço no universo científico e tem se expandido cada vez mais. Guerini e Costa (2007) afirmam que a tradução intersemiótica é, hoje, um dos campos mais promissores no âmbito dos Estudos da Tradução. Encontra-se, conforme destaca Plaza, “na medula da nossa contemporaneidade” (2008, p.XII). A ideia (eu diria o desejo) de *transmutar* um texto para outro sistema de signos está muito mais impregnada em nossa cultura nos dias atuais do que nas décadas anteriores e isso se deve, em grande medida, ao desenvolvimento dos Estudos da Tradução, que contribuiu para a criação de teorias referentes à TI.

Como consequência dessa evolução, nos deparamos hoje em dia com diversas obras literárias transformadas nas mais variadas formas de expressões artísticas, tais como música, cinema, teatro, dança, pintura ou vice-versa. São inúmeros os exemplos de tradução intersemiótica envolvendo palavra/imagem, palavra/dança, poesia/pintura, que tornam o universo tradutório naturalmente mais enriquecedor e certamente mais criativo. Trata-se, a meu ver, de um processo bipolar: por um lado, a evolução do estudo do signo associado à tradução contribuiu com o aumento de pesquisas sobre tradução intersemiótica, mas, por outro, a grande quantidade de traduções intersemióticas que foram surgindo ao longo dos últimos anos fez com que se refletisse sobre um aspecto da tradução até então pouco explorado e se exigisse a criação de novas

teorias e novos estudos. Além disso, existe na arte contemporânea outro conceito de “arte” que influenciou o surgimento da semiótica e, consequentemente, da tradução intersemiótica no século XX. Trata-se de artes plurissêmicas, ou seja, diferentes tipos de arte que dialogam entre si: a literatura que dialoga com o cinema, com o teatro, com a pintura, com a música. É um processo infinito de comunicação que só enriquece o universo artístico e intelectual.

Quanto à definição de Tradução Intersemiótica pelos teóricos contemporâneos, tem-se a de Eco (2007, p.11) que, em *Quase a mesma coisa*, afirma que a tradução intersemiótica se resume a:

Todos aqueles casos em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia.

A definição de Eco sintetiza, de forma clara e objetiva, que a Tradução Intersemiótica é responsável por mudar a natureza de uma obra, diferentemente do que acontece nas traduções monossistêmicas ou, como prefere Eco, “de uma língua natural para outra”. O processo é explicado mais detalhadamente por Aguiar e Queiroz (2010), que definem a TI como um fenômeno que acontece entre e por meio de diversas “camadas de signos”:

Tradução Intersemiótica é um fenômeno de multimodalidade semiótica, envolvido em processos fundamentais de comunicação multimodal, de ostensão verbal, abrangendo diversos fenômenos de intersemiose e incluindo fenômenos visuais, hápticos e sonoros. (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p.1)

Para os autores, a TI apresenta diversos signos (multimodalidade semiótica) ao lado da língua, que terá sua função de aparato verbal (ostensão verbal), ou seja, de suporte para os diversos signos não verbais que se unirão para dar vida ao fenômeno tradutório. Mas a real preocupação de Aguiar e Queiroz reside em poder explicar teoricamente como acontece esse processo de semiose e de transmutação de um sistema semiótico para outro. Assim, baseando-se em sua própria definição, os autores recorrem a dois modelos para explicar o fenômeno



tradutório: o Modelo de Tradução Intersemiótica e o Modelo Hierárquico do filósofo Stanley Salthes.

O primeiro modelo -- Tradução Intersemiótica -- estabelece as seguintes premissas (2010, p.2):

1. Uma Tradução Intersemiótica é, primordialmente, uma operação semiótica, i.e, uma operação com signos; 2. processos semióticos são processos multi-estruturados. Isso evidentemente não significa dizer que uma tradução não seja também um fenômeno cultural, de transculturação, uma vez que é sempre datada e situada. Também não significa dizer que não seja um fenômeno cognitivo, uma vez que requisita do tradutor diversas e complexas atividades cognitivas.

Em outras palavras, além da infinita intercomunicação e divisão dos signos (semiose), a Tradução Intersemiótica constitui-se de uma comunicação direta e constante entre as culturas (fenômeno transcultural), e, por viver no limiar dos parâmetros culturais e sociais das culturas fonte e alvo, exige do tradutor não somente o conhecimento linguístico, mas também uma habilidade cognitiva que lhe proporcione aptidões criativas para gerar o tal diálogo cultural e social entre sua cultura e a cultura do público receptor.

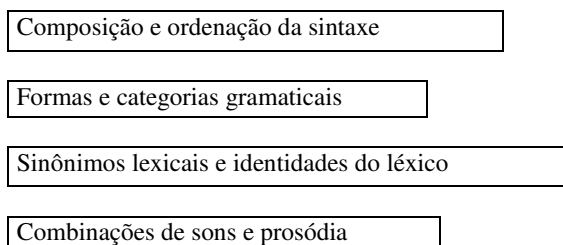
Dessa forma, o tradutor deixa de ser um simples porta-voz de uma língua para outra e passa a ser mensageiro de culturas, de ideologias, um construtor de significados e significantes, um promotor de encontros entre a sua própria cultura e a cultura de chegada. Sua responsabilidade é imensa, pois deve conhecer muito bem o sistema de signos da cultura de chegada: suas ideologias, crenças e história.

Esse primeiro modelo, a meu ver, serve para mostrar a dimensão e complexidade do processo tradutório intersemiótico. A TI tem o poder de dar vida a uma imensidade de signos não verbais, sensoriais e visuais que colocam o poder supremo dos signos verbais em um patamar secundário, concedendo-lhes uma função de suporte, de “ostensão”, como preferem Aguiar e Queiroz, e não mais de elementos essenciais e indispensáveis (como no caso das traduções monossistêmicas, em que os signos verbais são artefatos principais).

Já o segundo modelo -- o hierárquico de Salthes -- procura explicar o fenômeno tradutório intersemiótico como um “processo hierarquicamente estruturado em diversos níveis de organização”

(AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p.4). O modelo de Salthes parece limitar-se à descrição do processo tradutório em nível de linguagem; no entanto, Aguiar e Queiroz baseiam-se nele para explicar como aconteceria o processo da Tradução Intersemiótica na dança.<sup>11</sup>

Quadro 1 – Modelo de Salthes.



Quadro 2 – Modelo da dança por Aguiar e Queiroz.



Baseando-se no modelo de Salthes e criando seu próprio modelo no processo da Tradução Intersemiótica de uma obra para a dança, os autores mostram que o fenômeno da TI acontece em diferentes níveis de descrição do signo traduzido. Logo, certos níveis de descrição serão selecionados e traduzidos, ou, como define Jakobson, “transmutados” e expressos por meio de novos materiais. Por exemplo, certos níveis linguísticos, tais como ritmo, sintaxe, semântica, rima, metáforas serão “traduzidos” e transmitidos por meio de outros materiais, não

<sup>11</sup> Vale lembrar que os autores conduzem um projeto de Tradução Intersemiótica de dois poemas de Augusto dos Anjos: *Obsessão* e *Bilhete Postal*. O projeto, intitulado *A carne dos vencidos no verbo dos Anjos*, consiste na transferência desses dois poemas para a dança e foi realizado pelo Grupo Cena 11, Cia da Dança 3 e estreou no sétimo panorama Rio-Arte de Dança 3, no Rio de Janeiro, em outubro de 1998.

linguísticos, tais como gestos, organização espacial, iluminação, cenografia, figurino, maquiagem, recitação, etc. No modelo, o histórico e o espaço cênico estão relacionados ao som, enquanto o figurino está diretamente relacionado ao movimento; e o campo temático à luz e à cenografia.

Logo, na TI a língua (signo verbal) passa a ser só mais um elemento dentre tantos outros que, juntos, constroem aos poucos um sistema, uma cadeia, um conjunto que se transforma em obra de arte. A TI, nesse caso, poderia ser comparada a um desenho feito com pontos. Um ponto não ilustra muita coisa, mas vários pontos juntos são capazes de dar forma a um desenho, a uma pintura, a uma paisagem, enfim, a uma obra de arte. Os signos são capazes de transformar, de gerar, de dar forma e sentido a uma expressão artística, seja ela cinema, teatro, música, pintura e/ou dança.

Na TI, muito mais que as palavras, os sentidos humanos estão envolvidos: é uma atividade háptica que se constitui de várias camadas. O texto se transforma em outra obra de arte, rica de palavras, imagens, gestos, ações e expressões (como no caso do teatro, onde cada detalhe carrega consigo um universo de significados e significantes), que são expostas a um espectador que decodifica aquela obra de arte ao seu modo e através de sua interpretação, criando assim outros signos, e posteriormente os verbaliza, por meio da linguagem, ao descrever sua experiência a terceiros. É um processo infinito de geração de signos. Um processo rico e enriquecedor sob o ponto de vista intelectual, psicológico, filológico, ideológico, antropológico e cultural, no qual o signo verbal é elemento complementar e não primário. A tradução intersemiótica nos leva para um universo onde os limites da criatividade e da expressão que podem aflorar com mais vivacidade e com mais força do que no universo das traduções monossistêmicas.

Acredito que o modelo da dança exposto pelos autores explique também o funcionamento da TI no teatro. As palavras do texto, mais especificamente, os elementos linguísticos da obra propriamente escolhidos e recortados, serão envolvidos em um processo de translocação para serem expressos através do movimento corporal dos atores, da maquiagem, do figurino, da música, dos sons, das expressões faciais e corporais, do cenário e até mesmo dos silêncios. E todos esses elementos serão permeados por um determinado contexto histórico e, por vezes, político.

Guerini e Costa (2007) explicam que, de modo geral, a tradução intersemiótica se resume à seguinte fórmula: texto de partida- intérprete- ícone de chegada. O processo de passagem entre um elemento e outro da

fórmula é complexo, e cada um deles envolve uma série de questões que ultrapassam o código linguístico e passam para um universo de valores visuais, verbais, sonoros e, muitas vezes, oníricos.

Plaza demonstra a magnitude do fenômeno da tradução intersemiótica ao referir-se a ele como “uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história.” (2008, p.14) Ou seja, trata-se de uma série de fenômenos interdependentes: o texto de partida é dependente da habilidade de escolha e de criatividade do tradutor (leitura, releitura, interpretação crítica, síntese), que, por sua vez, precisa lidar com vários recursos (diálogo de signos, reescritura da história, interpolações verbais e não verbais) para transformar aquele texto primeiramente lido em algo a ser visto, ouvido e sentido por um público, em determinado tempo e espaço.

Exemplifico essa afirmação descrevendo brevemente o processo de tradução do texto (palavra) para o palco (imagem- som e palavra - evento teatral). Nesse contexto, o texto de partida (texto verbal) precisará passar por reformulações feitas pelo diretor até chegar à cultura de chegada e ser recebido pelo espectador. Essas reformulações consistem nas modificações feitas primeiramente no próprio texto<sup>12</sup> (cortes, interpolações, adições, mudanças de cena, omissões), pois, como dito anteriormente, os signos visuais do teatro serão responsáveis por traduzir parte do texto, o que significa que nem sempre será necessário inserir todo o texto da página no palco. Nesse caso os signos não verbais serão capazes de “dizer” pelas palavras. Passagens do texto serão substituídas por um universo visual que pode ser, muitas vezes, mais rico e mais expressivo do que o próprio texto verbal.

Por essa razão, Guerini e Costa (2007) explicam que o intérprete/tradutor precisa ter, desde o início, uma estratégia de tradução para determinar quais as partes mais importantes e/ou características a serem traduzidas entre dois meios, pois, quando um dos textos de uma tradução não é só verbal, a eleição das partes a serem traduzidas e daquelas a serem omitidas é muito mais evidente do que nas traduções intralingual e interlingual.

---

<sup>12</sup> No caso de textos estrangeiros, além das modificações feitas para direcioná-los ao espetáculo, eles devem passar, primeiro de tudo, pela tradução linguística que em si só é um processo complexo, que envolve uma série de escolhas rítmicas e semânticas para adaptá-lo à enunciação.

Isso acontece porque, conforme explica Diniz (1998a, p.10), “mesmo que se estabeleçam equivalentes semânticos para elementos de dois sistemas de signos diferentes, não se pode abranger todas as nuances de cada um dos sistemas.” Em outras palavras, na tradução intersemiótica, bem como nas traduções monossistêmicas, é impossível encontrar correspondência total entre dois textos. Toda tradução será consequência de algo além ou aquém do original, pois será resultado das escolhas, da habilidade e da criatividade do tradutor e o sucesso “dependerá, principalmente, da tomada de decisões do tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente” (DINIZ, 1998a, p.10).

Trata-se, conforme explica Eco (2007), de isolar um nível do texto fonte para restituir o sentido da obra original. Certamente, essa atitude que, segundo Eco, é semelhante a certas formas de tradução poética, nas quais o tradutor, para conservar o esquema métrico ou a rima, deve optar por omitir outros aspectos, envolve uma escolha que será baseada em sua interpretação do texto.

Para Diniz, o recorte do tradutor ou, conforme definem Guerini e Costa (2007, p.45), a “eleição das partes a serem traduzidas”, envolve uma busca por signos equivalentes. Segundo a autora, que se ocupou em estudar a TI através da análise de cinco produções fílmicas de *Rei Lear*, os signos equivalentes servirão para intermediar a obra original e a alvo, para que a tradução entre diferentes sistemas de signos possa acontecer de forma eficiente. Logo, Diniz define a TI como um fenômeno que envolve uma decodificação que acontece entre dois sistemas semióticos distintos. Segundo a autora (1995, p.1003),

TI é um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora.

Para Diniz (1995), o processo tradutório intersemiótico consiste em uma contínua relação de intercomunicação entre as diferentes linguagens, fenômeno responsável pela natureza mutável da TI. O texto fonte, por exemplo, muito mais que traduzido, terá que ser “adaptado”

para um sistema de signos diferente daquele em que se encontra em sua origem. É um processo de movimentação, de translocação, pois a obra passa de um local para outro e precisa estar “apta” para viver em outro meio totalmente diferente de seu “habitat original”. E para viver em outro ambiente, a obra traduzida precisa encontrar meios de “sobrevivência”, que acontece através da busca por signos equivalentes.

Para Diniz (1995) essa equivalência não sugere uma busca por semelhança ou igualdade, que não pode ser encontrada nem mesmo na mesma língua. A equivalência, nesse caso, constitui-se na busca por signos visuais que possam expressar, ou melhor, traduzir determinada passagem do texto. Diniz ainda adverte que isso acontece, pois toda linguagem tem uma ordenação básica e os signos não se amontoam, mas vivem semântica e sintaticamente organizados. No teatro, por exemplo, a maquiagem pálida de um personagem doente é o signo equivalente para expressar sua doença.

A equivalência aqui consiste em encontrar um meio comum entre os dois sistemas de signos para que a tradução possa acontecer (esses elementos equivalentes precisam estar ligados ou pelo menos fazer referência à cultura de chegada). Por exemplo, encontrar no teatro elementos que possam ilustrar (traduzir) as características físicas e psicológicas de um personagem, através de maquiagem, luzes, música, imagens, símbolos, atuação dos atores, etc. E a escolha dos signos equivalentes (ou do “recorte” do tradutor) está diretamente ligada à interpretação do tradutor que, por sua vez, estará vinculada aos aspectos culturais, sociais, políticos, antropológicos, filológicos da cultura de chegada. São esses elementos decisivos em qualquer processo tradutório. Se nas traduções inter e intralinguísticas o tradutor se depara com um universo de termos linguísticos, expressões, frases, palavras, adjetivos, na TI, ele se deparará com uma diversidade ilimitada de signos que poderão expressar, de alguma forma, sua interpretação. Seria como “descrever” o texto fonte com sua visão ética, moral, política, ideológica, por meio de outro sistema de signos.

Strehler, em seu *Re Lear*, por exemplo, ilustra as fases de transição no processo de aquisição de autoconhecimento de Lear com a simbologia do nascimento e da nudez. É a forma inspirada que o diretor encontrou para mostrar no palco as características mutáveis de Lear, em suas fases de transição. Ademais, com essa simbologia, o diretor coloca em evidência o sofrimento de Lear (a dor do parto, de “nascer” para outra vida, e a nudez como indicador de vazio, tristeza, solidão. Aproveitando-se disso, Strehler parece mostrar o renascimento do teatro após o difícil período de sua ausência no Piccolo Teatro de Milão, no

final dos anos 60 -- período de transição política e social na Europa). Ou seja, aqui se percebe claramente a superposição de signos e a influência do polissistema na escolha dos signos: as escolhas de Strehler estão ligadas diretamente ao momento sócio-político que o país vivenciava e que ele, como diretor politicamente engajado, jamais negligenciaria.

Outro exemplo encontra-se nas escolhas sógnicas na construção da tempestade que acontece na Cena II, Ato III em *Re Lear*, passagem importante para expressar uma das fases de transição psicológica do personagem principal. Na produção, como resultado de sua interpretação de que a tempestade na peça shakespeariana é metáfora do que acontece no interior do personagem, ou seja, como espelho de seus sentimentos de revolta, dor e tristeza, Strehler evidenciou os efeitos sonoros e visuais, produzindo uma tempestade altamente devastadora, fria, escura e sem vida. Ou seja: as luzes potentes, os sons, o “vento”, os trovões foram signos visuais e sensoriais que Strehler utilizou para expressar a sua interpretação (ou melhor, sua tradução) crítica, histórica, ética, moral, ideológica da tempestade em Lear. A imagem de Lear em meio à tempestade, ao lado do bobo, foi suficiente para “dizer”, ou “contar ao espectador”, aquela determinada passagem do texto, que é caótica, triste e “sem vida.”

O mesmo acontece com a cena da tempestade (Cena I, Ato I) em *La Tempesta*, na qual os signos escolhidos por Strehler demonstram intrínseca relação com o contexto sócio-político da época. De fato, em 1978, ano em que a produção foi encenada, a Itália vivenciava uma constante luta política e social, oriunda dos Anos de Chumbo. Dentre os acontecimentos mais marcantes do ano, encontra-se o assassinato do primeiro ministro Aldo Moro, cujo corpo foi encontrado no porta-malas de um carro no centro de Roma. O caso abalou a sociedade italiana na época e afetou também a preparação e condução da montagem de Strehler. Dessa forma, o diretor optou por construir e expor ao público uma tempestade apocalíptica, devastadora, capaz de conduzir a uma reflexão sobre as duras questões sociais e políticas que permeavam a Itália na época. O mar foi feito por lençóis que eram agitados por homens, responsáveis pela “tempestade” política e social do momento na Itália.

Plaza (2008) relaciona os três signos semióticos (*ícone*, *índice*, *símbolo*) com o próprio processo de desenvolvimento da tradução. Segundo ele, o processo tradutório, sobretudo o da tradução intersemiótica -- desde as tomadas de decisões do tradutor até a exposição do produto final para o público de chegada -- está inserido nos três tempos: *passado* (como ícone); *presente* (como índice) e *futuro*

(como símbolo) e modifica as relações entre eles. Para Plaza (2008), a tradução intersemiótica é uma forma de utilizar-se do passado (obra original), para transformar o presente (obra traduzida) e o futuro (expectativa da recepção da TI). Segundo Plaza (2008, p.8), portanto,

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre *passado, como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, *o presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e *o futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor.

Pelas palavras de Plaza compreendo o processo tradutório como uma constante e infinita comunicação entre *obra-tradutor-público*. Essa é, a meu ver, a tradução intersemiótica e sua temporalidade: o *passado* (como ícone = obra original) é ocupado pelo tradutor e transformado por ele no *presente* (como índice = obra traduzida) e que será exposto no *futuro* (como símbolo = recepção) pelo seu público na cultura de chegada. Em outras palavras, o passado se refere à interpretação que o tradutor/diretor faz da obra original (no teatro, por exemplo, o diretor se apropria do texto escrito, constrói a partir dele sua interpretação e, a partir dela, concebe sua produção cênica), o presente, como a realização concreta dessa interpretação, ou melhor, como a potencialização visual e textual da interpretação do tradutor/diretor, que se refere à própria produção cênica exposta a determinado público; e o futuro pode ser considerado a recepção do espetáculo por esse determinado público.

Para Plaza, portanto, o passado é um meio de oportunidades e possibilidades icônicas para o presente (tradução); o presente é predeterminação do seu passado (ou seja, do texto original) e o futuro é determinação do seu leitor. Compreendo que esses três processos estejam intimamente interligados, em todos os processos tradutórios, sobretudo na tradução intersemiótica, não podendo ser mutuamente excludentes.

Retornando ao processo: após as reformulações no texto escrito, o diretor ou, nesse caso, tradutor/intérprete trabalhará junto ao elenco, aos cenógrafos e aos figurinistas na preparação do espetáculo visual e nesse processo estão inclusos ensaios, provas, testes, etc. (é possível que o diretor seja também o figurinista e o cenógrafo de sua produção. Strehler, por exemplo, além de diretor e produtor de seus espetáculos, preparava as luzes e participava ativamente junto a toda sua equipe



técnica e artística nos processos de preparação dos elementos técnicos do espetáculo).

Quando essa produção teatral estiver pronta, ela será, finalmente, apresentada ao público de chegada e, a partir desse momento, terá vida própria: será criticada, elogiada, compreendida, descartada, revivida. A partir daí, então, inicia-se um processo de estudo da recepção do espetáculo por parte dos críticos e/ou por parte dos espectadores. Até porque o público, como parte efetiva (e afetiva)<sup>13</sup> do processo da tradução intersemiótica, espera não ficar imune ao que assistirá. O espetáculo, de uma forma ou de outra, entrará em sua vida e poderá adicionar ideias, opiniões, gerando, assim, outros signos, mostrando como todo o processo comunicativo e de tradução é infinitamente semiótico e sígnico. Poderá modificar também sua perspectiva em relação à obra escrita (ele poderá fazer comparações e enriquecer sua interpretação: poderá comparar os personagens criados por ele na leitura do texto com aqueles vistos no espetáculo teatral). Acredito que esse seja um dos motivos pelo qual a TI é tão rica: não se limita somente à transição página-imagem, mas cria uma relação com o espectador e esse, por sua vez, criará uma relação com a obra (lida e) vista no palco.

Vale lembrar, portanto, que, como uma operação de criação complexa de significados e significantes, a tradução intersemiótica, principalmente no âmbito teatral, é um processo que precisa de atenção especial e de um trabalho em equipe, pois, segundo Plaza (2008, p. XII), “questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens”. Por exemplo, no teatro, o figurino e a maquiagem pertencem à arte do diretor e do ator (do diretor pela escolha e do ator pela interpretação); o trabalho do cenógrafo, do iluminador e do musicista auxiliará o trabalho do diretor e, conseqüentemente, do ator. Ou seja, é um conjunto no qual um depende do outro para que a obra seja transmitida para o público (transmutada) de forma eficaz.

---

<sup>13</sup> *La Tempesta* é especial nesse sentido. Durante toda a produção, o diretor insiste em evidenciar a importância do evento teatral para quem o faz (tradutores e artistas) e para quem o assiste (espectadores). Tanto que na última cena, Strehler opta por evidenciar a importância do espectador na reconstrução do evento teatral: Prospero, no momento em que decide desistir de seus poderes, quebra a “vara mágica” e o palco naturalmente se destrói, se desorganiza. O evento teatral, então, volta à sua gênese e cabe ao espectador reconstruir aquele palco e fazer o teatro reviver. A análise mais detalhada da cena encontra-se no capítulo 5.

Segundo Diniz (1995), o teatro possui uma variedade de sistemas de significados em operação: cenário físico, contexto cultural, texto dramático e interpretação artística dos atores, bem como elementos particulares das artes cênicas, tais como mímica, dança, circo e um grande número de formas híbridas muito comuns atualmente. Todas essas formas, oriundas da interpretação do tradutor intersemiótico (no caso do teatro, do diretor), irão influenciar de uma forma ou de outra a *mise-en-scène* e, conseqüentemente, a recepção do público de chegada.

Outro fato interessante sobre o fenômeno da TI é que, ao pensar sobre a transposição da obra para o palco (no caso do teatro) o tradutor/diretor já começa a realizar a sua tradução. Com esse pressuposto, Plaza nos informa que todo pensamento na tradução intersemiótica já é uma tradução, uma vez que todo o pensamento vem à mente do tradutor em forma de “signos em construção”. Em suas palavras: “o pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser reconhecido, precisa ser extrojetoado por meio da linguagem. Só assim poderá ser socializado.” (2008, p.19) Esse “pensamento” está diretamente ligado ao protocolo de intenções de um diretor (no caso do teatro) em relação à obra a ser traduzida, protocolo esse que, por sua vez, é proveniente de sua interpretação textual.

No caso do teatro, o diretor “imagina”, “pensa” como poderia construir/traduzir determinada cena para o público. Seu “pensamento” acerca da obra original já é uma tradução intersemiótica; porém, ela só tomará formas concretas quando “extrojetoada”, conforme define Plaza, por meio da linguagem. Essa linguagem será verbal (utilizada para explicar sua ideia a sua equipe) e não verbal (ideia exposta ao público na *mise-en-scène*).

Para exemplificar esse aspecto, cito a primeira cena de *Rei Lear* construída por Strehler em sua montagem. Na interpretação do diretor, a cena da prova de amor entre Lear e suas filhas é um ritual quase religioso, indispensável para o desenvolvimento da trama e início do caminho doloroso de Lear. Assim sendo, o diretor “pensou” em signos visuais, sonoros, hápticos, e sinestésicos que fossem capazes de construir um ritual. Em seu diário de anotações interpretativas, Strehler define como interpreta (e como construirá) a primeira cena (1974a, [s.p.]): “Um ritual em um sentido único, com soluções estabelecidas *a priori* [...] Como todos os rituais, esse não pode ser nem mudado, nem invertido”.

A partir de sua primeira intuição acerca dessa cena, Strehler começa a trabalhar. Com efeito, extrojeta seu pensamento por meio da escolha dos signos capazes de criar no palco o ritual da prova de amor

primeiramente imaginado por ele. Por meio da linguagem, o diretor consegue transformar os signos abstratos de seu pensamento em um signo real e, portanto, “como mediação, como ser social noológico” (PLAZA, 2008, p.19), é exposto a um público, em determinado momento da história, enraizando-se como forma de linguagem, como canal condutor de um significado para um público receptor.

Outro exemplo interessante para mostrar a interpretação de Strehler em *Re Lear* é o cenário. Para o diretor, a peça é “de grandes mudanças”, se metamorfoseia, se transforma, possui disfarces. Assim, construiu o cenário como um circo, que é lugar de performances, de artistas que se transformam para interpretar, para criar outros personagens. Os objetos usados no cenário são mutáveis: a plataforma de madeira que se transforma em gaiola no final da Cena IV, Ato II, antes da tempestade; o banco de Lear, que parece o banco de adestrar animais no circo; a lona, que substitui as cortinas tradicionais. Além disso, o piso do cenário é feito de lama, que representa o lado primordial da vida de Lear (e seu caminhar doloroso, seu sofrimento).

Outro exemplo, ainda, pode ser percebido na imagem recorrente da coroa de papel em ambas as produções. Para Strehler, tanto o reino de Lear quanto o de Alonso são reinos levianos, frágeis, “reinos de mentira”, sem autoridade, sem poder. Para transferir essa interpretação para o espetáculo teatral, ou seja, traduzir o que está escrito e implícito nas palavras do texto em imagem, Strehler optou por inserir a coroa de papel, que alude a algo leviano, frágil, que a qualquer momento pode se romper e desaparecer.

Sendo um fenômeno complexo, a TI indubitavelmente é um processo desafiador e valioso. De fato, essa transformação de signos produz resultados enriquecedores: ela permite que uma obra consiga se metamorfosear em outras obras de arte, para dar vida a uma outra forma de expressão artística, desafiando e enriquecendo tanto a criação do próprio tradutor, quanto a do público e, conseqüentemente, a da sociedade. Os desafios, por sua vez, estão intrinsecamente ligados ao processo tradutório em si. Sendo a TI um fenômeno multimodal, o tradutor deve lidar com uma série de fatores que vão dos aspectos cognitivos aos culturais, ideológicos, históricos e psicológicos.

É necessário, a meu ver, que o tradutor (ou diretor, no caso do teatro) esteja consciente das escolhas que fará na transição do texto verbal para o palco. Escolhas essas ligadas à busca por signos equivalentes e que, por sua vez, estarão ligados ao contexto-cultural e sócio-político do próprio tradutor e, principalmente, da cultura de chegada. A questão cultural no processo da tradução intersemiótica é

fator decisivo, responsável por conduzir e guiar as interpretações e compreensões do tradutor e do espectador que, por sua vez, verá, ouvirá e sentirá aquilo que estará sendo exposto a ele em determinado tempo e espaço. Quando a obra de arte traduzida está vinculada ao momento histórico e sócio-político do espectador, ela poderá lhe propiciar uma melhor compreensão. Portanto, é necessário que as escolhas do tradutor estejam de acordo com as convenções culturais do seu público receptor do espetáculo teatral.

Plaza (2008) resume perfeitamente essa ideia ao afirmar que “toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente”; ou seja, para que uma tradução intersemiótica viva intensamente no universo do público receptor, ela precisa ter uma relação dialética, intrínseca com a história (sócio-política) do momento que está sendo exposta. Refiro-me principalmente ao teatro: uma produção teatral não contextualizada para o público de chegada é uma produção que poderá estar sujeita à não compreensão por parte do público receptor.

A história na tradução intersemiótica, história como obra de arte, como algo já escrito por alguém em determinado momento, vive enquanto presente, enquanto contextualização para outra sociedade em outro momento da história. Não basta simplesmente “traduzir”, ou melhor, “transmutar” uma peça escrita para o palco. É necessário transferir também seu conteúdo histórico, cultural, político e social e moldá-lo para determinada sociedade.

Percebo, portanto, como é grande a responsabilidade do tradutor intersemiótico do teatro ao observar esse longo e complexo processo tradutório e seu resultado na cultura de partida e, sobretudo, na de chegada. É um processo que envolve exaustivamente os elementos que o compõem: texto de partida- interpretante- ícone de chegada e seus participantes ativos (atores, diretores, técnicos, público).

O tradutor, portanto, atua como meio de transferência e comunicação entre dois sistemas distintos de signos. Ele se torna porta voz dos condicionadores e condicionantes sociais de sua própria cultura (cultura de partida) e a cultura do espectador (cultura de chegada). Conforme explica Plaza (2008, p.10), na tradução intersemiótica, o tradutor “se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções”. Com isso, portanto, o processo tradutório não sofre somente influência da linguagem, mas de todos os meios empregados, pois eles estão inseridos tanto na história quanto nos procedimentos. Diniz explica que o tradutor de teatro tem em vista seu

espectador e os condicionadores sociais que atuam em sua cultura e, como criador do interpretante, sofre as influências desses mesmos condicionantes. Dessa forma, a tradução “situa-se na intersecção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução” (DINIZ, 1995, p.1004).

Peeter Torop (2010) destaca que os tradutores trabalham no limiar das línguas, culturas e sociedades. E, ao mesmo tempo em que são mediadores de questões culturais e linguísticas, são também criadores, porque em um senso semiótico, são capazes de gerar novas linguagens para descrever língua, texto ou cultura estrangeira.

Plaza (2008) coloca a tradução intersemiótica no patamar da prática crítico-criativa que, além de atravessar as fronteiras da cultura e de diferentes linguagens, move as escolhas do tradutor de forma que ele possa desvendar e alcançar novos horizontes de criatividade. Por meio da tradução intersemiótica o tradutor pode, indubitavelmente, transitar entre os signos semióticos e nessa transição envolver todo seu potencial criativo, para então transformar um texto escrito em exímio espetáculo teatral.

Dessa forma, ciente da importância (e da responsabilidade) do tradutor na escolha dos signos no processo de TI e ciente também da complexidade da tradução do texto dramático, discorrerei, no tópico a seguir, sobre a tradução linguística do texto dramático e, em seguida, sobre os signos do espetáculo teatral, sua função, sua aplicação e implicação para o universo tradutório intersemiótico.

### **1.1.1 Do texto para o palco: Reflexões sobre a tradução do texto dramático**

A evolução dos estudos acerca do fenômeno da tradução intersemiótica trouxe consigo uma importante reflexão acerca da tradução do texto dramático<sup>14</sup> em todas as suas especificidades. O fato é que nas décadas de 50 e 60 o texto dramático, que “existe em uma relação dialética com sua performance”<sup>15</sup> (BASSNETT, 1998, p. 90), era tratado, no processo tradutório, como um texto literário qualquer.

---

<sup>14</sup> Pavis define o texto dramático como “texto linguístico tal como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação” (2008, p.22).

<sup>15</sup> *It is generally accepted that the absence of theory in this area is connected to the nature of the playtext itself, which exists in a dialectical relationship with the performance of the same text.*

Sua natureza dramática, a qual envolve musicalidade, ritmo, metáforas, ironia, gestos, subtexto, não era levada em consideração e o texto acabava por não receber os cuidados necessários para ser levado ao palco. Hoje há uma proliferação de estudos teóricos referentes à especificidade da tradução do texto dramático e para o evento teatral em sua totalidade.

A “dupla natureza” do texto dramático requer, tanto do leitor quanto do tradutor, um notável cuidado em sua abordagem. Como um texto escrito para ser enunciado no palco, por meio dos corpos e das vozes de atores, ele deve ser abordado em sua íntegra e complexa natureza. Assim, o desafio do tradutor reside no fato de que os elementos que compõem essa “natureza de performance” inserida nesse gênero textual vão além da superfície lingüística do texto e ele precisa encontrar meios de ver e traduzir o invisível (o subtexto). Conforme explica Jiri Veltruski em seu artigo *O texto dramático como componente do teatro*, “uma das oposições fundamentais dentro do drama como obra literária é entre as falas diretas e as notas e observações do autor, geralmente sob a denominação enganadora de rubricas cênicas” (2006, p.166). No palco, essas rubricas serão substituídas por signos não verbais e nesse processo de mudança sígnica acontecerão notáveis alterações em toda sua estrutura.

Com efeito, conforme adverte Bassnett (2003, p.190), o texto dramático deve ser lido como “algo incompleto e não como uma entidade inteiramente acabada, pois é somente no espetáculo teatral que todo o potencial do texto é atualizado”, uma vez que no teatro ele é somente mais um dos elementos que formam o tecido artístico da encenação. O texto dramático é um componente importante e quiçá indispensável, mas só terá sentido junto aos signos não verbais na *mise-en-scène*, no momento da situação de enunciação.<sup>16</sup> Com efeito, o tradutor, ao iniciar o seu processo tradutório, deve pensar não somente nos signos verbais, mas também nos não verbais que o complementarão no momento da atividade teatral.

E é nessa tal “incompletude” do texto dramático, nesse “espaço vazio”, que só será preenchido no momento do espetáculo, que reside o

---

<sup>16</sup> Segundo Pavis (2008b, p.27), a situação de enunciação é o momento em que o texto dramático é enunciado pelo ator na atividade teatral. Conforme explica o teórico, a cada encenação o texto é colocado em situação de enunciação em função do novo contexto social de sua recepção, a qual permite ou facilita uma nova análise do contexto social da produção textual e cênica, fato que modifica igualmente a análise dos enunciados textuais, e daí até o infinito.

maior questionamento do processo tradutório de um texto dramático. Bassnett (1998, p.92) levanta a seguinte questão: “se há um texto gestual ou um texto interno que é lido intuitivamente pelos atores e diretores no momento em que eles começam a construir a performance, até que ponto esse texto será uma constante ou pode variar?”<sup>17</sup> A preocupação da autora parece residir na questão da variabilidade do texto dramático e como essa variabilidade pode influenciar de modo positivo ou negativo a tradução. Para Bassnett, a imagem de um labirinto é ideal para ilustrar a complexidade do processo tradutório do texto dramático. Segundo a autora (1998, p.90):

As dificuldades labirínticas de descrever e analisar o que acontece quando um texto dramático é transportado de uma língua para outra e encenado naquela segunda língua aumentam a problemática da relação entre texto e performance e compõem os problemas.<sup>18</sup>

Certamente, os elementos de performance, ou elementos gestuais, mudarão a cada nova leitura e a cada nova interpretação, pois o teatro em si é mutável e varia radicalmente de cultura a cultura, de país a país, de espaço a espaço. A imortalidade do texto dramático reside nessa variabilidade. O que seria do tradutor se não pudesse traduzir o texto dramático, contextualizando-o para o momento da encenação? A célebre atemporalidade de Shakespeare, por exemplo, encontra-se no poder de transição e de contextualização de suas peças que, para determinada cultura, em determinado momento e espaço, tornam-se atuais. O importante é que o tradutor não negligencie essa realidade no seu processo tradutório e aproveite-se dessa natureza mutável do texto dramático para usar todo o seu processo criativo e “preencher as lacunas” do texto dramático, de modo inovador e revolucionário, compondo “gestos” que poderão desaguar de forma enriquecedora na cultura alvo.

---

<sup>17</sup> If there is gestic text, or inner text that is read intuitively by actors or directors as they begin to build a performance, we need to ask whether that text will be a constant or will it vary?

<sup>18</sup> *The labyrinthine difficulties of describing and analysing what takes place when a playtext is transposed from one language into another and performed in that second language extend the problematics of the relationship between play and performance much further and compound the problems.*

O tradutor, então, ao traduzir um texto dramático, pode ir além da superfície textual, ou seja, ir para o universo criativo e sensorial que permeia a performance. Isso porque, ao ler e traduzir um texto dramático, ele deve “imaginar” sua exposição no palco, junto aos outros elementos constitutivos do espetáculo. O tradutor, nesse caso, trabalha no limiar entre a sua realidade, a realidade do texto que está traduzindo e a realidade virtual do público e da cultura que receberão o espetáculo, em determinado tempo e espaço. Ele tem em suas mãos uma materialidade real (que é o próprio texto) e uma materialidade virtual, (que é a situação de exposição do texto que ainda não existe e que se encontra somente em sua imaginação).

A materialidade cênica ainda inexistente é um dos desafios do processo tradutório do texto dramático. Segundo Pavis (2008b), o texto fonte, por ser teatral, é imerso em uma situação de enunciação por vezes desconhecida pelo tradutor (como é o caso dos textos shakespearianos, por exemplo, expostos a um público em determinado espaço e época histórica que obviamente não pertencem ao tradutor contemporâneo) e distante do texto alvo no tempo e no espaço.

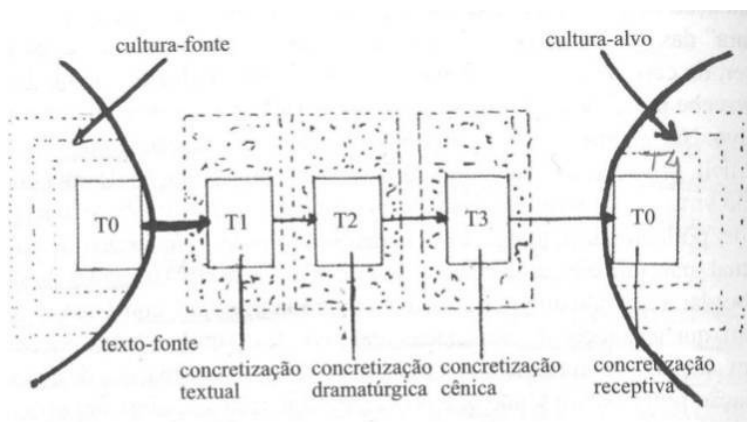
Ao deparar-se com esse determinado texto dramático, convém ao tradutor imaginar a situação de enunciação alvo: na situação de enunciação está inserida a contextualização histórica e política do texto dramático, fato que frequentemente torna o texto traduzido mais compreensível para o público alvo, pois ele, diferentemente do texto original, estará adaptado para os ouvidos, olhos e mente do espectador alvo. É o que acontece, na maioria das vezes, com os clássicos. Os textos shakespearianos, por exemplo, passam a ser mais compreensíveis em suas traduções do que na forma original (fenômeno que faz com que as peças do bardo sejam lidas, interpretadas e admiradas no mundo todo).

Portanto, a tradução do texto dramático, conforme explica Pavis (2008b), não envolve apenas um exercício de movimentação textual. É um fenômeno que ultrapassa os limites do código verbal e passa para um território de elementos visuais, sonoros, musicais, sinestésicos, proxêmicos e, por essa razão, ela se torna complexa e exige um trabalho em equipe (lembrando mais uma vez as palavras de Plaza). A esse propósito, Pavis (2008b, p.124) explica que a tradução do texto dramático para o teatro resume-se em duas fórmulas: 1) Não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas separadas pelo tempo e pelo espaço; 2) No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores.



Esse processo de transição não acontece de forma imediata. Há uma série de subprocessos, de leituras, de atividades que possibilitam a transferência do texto dramático fonte para o texto dramático alvo fazendo com que o espetáculo teatral alvo possa acontecer. Pavis (2008b) ilustra esse processo através de quatro séries concretizações (que ele chama de séries de concretizações) do texto dramático, a saber:

Figura 1 – Série de concretizações por Pavis.



Fonte: Extraída de *O teatro no cruzamento de culturas* (2008b, p.126).

T0 – é o texto fonte, definido por Pavis como o “resultante das escolhas e da formulação pelo seu autor” (2008b, p.128). É, portanto, um texto inserido em um contexto histórico e em uma determinada situação de enunciação. O tradutor inicia seu processo tradutório pelo texto fonte, estudando-o e analisando-o criticamente, procurando observar o contexto que o permeia, imaginando a sua situação de enunciação, que nesse caso é virtual, e, na maioria das vezes, é “lida” e entendida através de sua interpretação. Convém lembrar que no T0, além dos elementos contextuais que o permeiam, encontram-se os elementos de performance mencionados anteriormente e que o tradutor não pode, em hipótese alguma, negligenciar.

T1 – é a primeira fase tradutória, ou seja, a tradução linguística (ou, conforme define Pavis, a “concretização linguística”) do texto dramático. Segundo o autor, o texto dessa primeira concretização (T1) depende tanto da situação de enunciação virtual e passada do T0, quanto do público futuro, que receberá o texto em T3 e T4. Essa primeira

tradução é, portanto, importante para “modelar” o texto para o público que o receberá posteriormente. Nessa fase, “o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz as suas escolhas nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido” (PAVIS, 2008b, p.127). Isso acontece, porque, como dito anteriormente, a situação de enunciação é ainda virtual para ele, que desconhece as reais situações do público e da cultura alvo.

O tradutor, portanto, imagina e “formula” seu texto logo nessa primeira fase, para a cultura de chegada, de acordo com suas aparentes intenções com o texto e com o seu espetáculo teatral. Pavis explica ainda que, nessa fase, “o tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada pelo texto” (2008b, p.127). Ele estabelece a “realidade de sua tradução” de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; ou seja, ele constitui, por meio de sua interpretação “macrotextual” do texto, o sistema de personagens, tempo, e espaço no qual vivem e agem os personagens da trama. Além disso, ele estuda exaustivamente os traços individuais de cada personagem, bem como o ponto de vista ideológico do autor que porventura transpareça no texto, por meio dos discursos dos personagens, e esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências que asseguram a coerência do texto fonte. É um estudo crítico, interpretativo e profundo do texto fonte, a fim de extrair dele as diversas percepções cênicas que servirão de combustível para a encenação dramática do texto.

Como exemplo dessa primeira fase do processo tradutório, cito o início do trabalho de Strehler com suas produções shakespearianas. Tanto em *Re Lear*, quanto em *La Tempesta*, a primeira concretização (T1) serviu muito mais como território de preparação para o palco (T2) do que para uma leitura pura e simplesmente textual. Ao abordar os textos shakespearianos, Strehler (1992), em suas anotações de direção para ambas as produções, deixa claro que precisou, antes de tudo, de um estudo crítico, profundo, interpretativo dos textos antes de iniciar sua preparação para o palco. Para ambas as produções, o diretor contou com a participação dos críticos literários Jan Kott e Luigi Lunari e do tradutor Agostino Lombardo para ajudá-lo a interpretar crítica e profundamente os textos, a fim de gerar as “primeiras intuições cênicas”, conforme o diretor mesmo define.

Na primeira carta<sup>19</sup> a Lombardo acerca da produção de *La Tempesta*, Strehler conta que, antes de avaliar a tradução de Lombardo do primeiro ato da peça, contou com a ajuda do crítico literário Luigi Lunari para entender mais profundamente o texto shakespeariano:

Cheguei ao teu primeiro ato, após um trabalho não sistemático, mas longo do texto e após pesquisar o pesquisável e tentar e re-tentar traduzir (mas, como te dizia antes, meu inglês é quase inexistente) e depois que Lunari fez e está fazendo um trabalho realmente incrível de análise de verso por verso, palavra e sentido, com todas as propostas e possibilidades implícitas segundo os textos sagrados e não sagrados. Um trabalho brutal e humilde, mas que me ajudou a entender certas coisas que jamais teria conseguido entender. Esse conhecimento paciente e cansativo me levou a entender, eu creio, melhor que ninguém o valor da tua tradução. (2007, p.6)<sup>20</sup>

Ou seja, tanto Lombardo quanto Strehler fizeram na prática o que Pavis explica na teoria: estudaram, imaginaram, idealizaram o T1 para a cena, analisando-o exaustivamente. A situação de enunciação que ainda não era concreta foi se criando, aos poucos, paralelamente à interpretação textual e aos acontecimentos históricos da época, visto que para Strehler (1992) teatro é vida, é contextualização, é a exposição de fatos reais através da arte.

---

<sup>19</sup> As cartas trocadas entre Strehler e Lombardo acerca da preparação de *La Tempesta* estão registradas no livro *La Tempesta tradotta e messa in scena (1977-1978)*, editado por Rosy Colombo e publicado no ano de 2007. As cartas são de 1977 e 1978. Porém, todas as vezes que eu citá-las no decorrer do trabalho mencionarei o ano da publicação do livro, ou seja, 2007, e não o ano das cartas.

<sup>20</sup> *Sono arrivato al tuo primo atto, dopo un lavoro non sistematico ma lungo sul testo e dopo aver consultato il consultabile, dopo avere provato e riprovato a tradurre (ma, ti dico, il mio inglese non esiste quasi) e dopo che Lunari mi ha fatto e sta facendo un lavoro, veramente incredibile, di analisi verso per verso, parola e senso, con tutte le proposte e possibilità implicite secondo i testi sacri e non sacri. Ti dico: un lavoro bestiale e umile ma che mi ha aiutato a capire certe cose che non avrei mai potuto capire. Questa “conoscenza” paziente e faticosa mi ha portato a capire meglio di chiunque altro, credo, il valore della tua traduzione.*

É por meio dessa primeira concretização que acontece a segunda, ou seja, a T2 (concretização dramaturgica). Nesta fase, segundo Pavis (2008b, p.129):

O dramaturgo se interpõe entre tradutor e encenador e prepara o terreno para a futura encenação, ao sistematizar as escolhas dramaturgicas, igualmente da leitura da tradução T1 -- a qual está infiltrada pela análise dramaturgica e, eventualmente, reportando-se ao original, T0.

Nessa preparação dramaturgica, o tradutor ou encenador (em alguns casos o tradutor é o próprio encenador) faz comentários no texto, direcionando-o para o público que irá recebê-lo na encenação. São informações de que o espectador precisará para compreender um personagem ou uma situação. A T2 é, portanto, a preparação concreta do texto para a cena.

No trabalho de Strehler e de Lombardo na tradução da *Tempesta*, percebo claramente a construção desta segunda concretização do texto dramático. Lombardo traduzia textualmente e Strehler tecia comentários acerca de sua tradução, direcionando-a para a cena (comentários relacionados à construção física dos personagens, da música, da cenografia). As traduções estão publicadas no livro *La tempesta tradotta e messain scena* (2007), como T1 (que é a primeira tradução textual de Lombardo) e T2 que é a tradução de Lombardo com as modificações de Strehler. Nas cartas publicadas nesse livro, pode-se perceber esse rico trabalho de criação, de intuições cênicas, de análises textual e cênica. Entende-se claramente o trabalho de migração do texto para a cena, que pouco a pouco vai se transformando e ganhando vida, através das interpretações e das escolhas do diretor. Infelizmente, o trabalho de tradução de *Re Lear*, que certamente foi semelhante ao da *Tempesta*, não foi publicado.

Um exemplo da tradução textual, ou concretização linguística pensada para a encenação, encontra-se em outro trecho da mesma carta mencionada anteriormente, escrita em 1977, publicada na página 10 do livro *La tempesta tradotta e messa in scena*. Nela, Strehler discute com Lombardo a escolha de palavras que pudessem descrever a tempestade inicial, que acontece na Cena I, Ato I da peça shakespeariana. Com intenção de fazê-la sonora, “selvagem”, apocalíptica, Strehler expõe a

Lombardo uma série de opções de sinônimos que pudessem descrever, ou quiçá ilustrar, uma tempestade avassaladora:

Eu poderia entrar nos pormenores das escolhas? Por exemplo: *in this roar*, o que seria mais correto? *Tumulto-delirio-furore* (o que quisesse mas não sonoro porém) ou *ruggito-fragore-urlo*, etc, etc. (o que quisesse mas sonoro)? Particularmente, eu preferiria um fato sonoro. Sobretudo porque eu a Tempestade, a faria muito sonora, no início com gritos, barulhos, “rugidos” e mais coisas [...] (2007, p.10).<sup>21</sup>

A escolha do adjetivo que descreveria a tempestade (uma tempestade avassaladora) estava diretamente ligada à sua construção visual.

Outro exemplo está na tradução das palavras de Prospero “*Poor worm, thou art infected*” (III. I 32-33), na Cena I, Ato III. Strehler faz uma reflexão sobre a tradução de Lombardo de “*poorworm*” para o italiano, “*povera creatura*”, tendo em vista a qualidade que Prospero queria dar a Ferdinando naquele momento em que o via trabalhar. Eis a reflexão de Strehler acerca da tradução desse trecho da peça (2007, p.81):

Outro momento qualificante da tradução é de Prospero. Certamente, *povero verme*, não. Mas de *worm* para *creatura*... Seja como for aquele *worm* implica algo de “animal”, me parece, de pequeno e animal, qualquer ser animal, indefeso, infinitésimo. Quando Lodovico tenta *farfallina* [pequena borboleta], cria um toscanismo infantil, mas procura uma solução. O verme de Quasimodo não quer dizer nada se não um depreciativo e disso a linha de Prospero não tem necessidade. Que meio-termo existe? Pensei em um momento: *bestiolina, povera bestiolina*... em outro momento pensei em *cosa umana* [coisa humana], mas não

---

<sup>21</sup> *Posso io entrare nei particolari delle scelte? Esempio: in this roar, cos'è più giusto? Tumulto-delirio-furore (quello che vuoi non sonoro però) o è ruggito-fragore-urlo, ecc, ecc. (quello che vuoi ma sonoro?). Personalmente io preferirei un fatto sonoro. Innanzitutto perchè io, la Tempesta, la farei molto sonora, all'inizio con gridi, rumori, ruggiti e altro [...].*

está bom... *povero animalletto* [pobre animalzinho] não dá certo... e assim sobra *creatura*, mas é demasiado nobre, demasiado “cântico das criaturas”. No fundo, é o mais certo, talvez, mas não há a diminuição entre carinho e quase um pouco de nojo... porque foi contagiado... Pensa em *bestiolina*, *Bestiola*.<sup>22</sup>

A reflexão de Lombardo e Strehler os conduziu à escolha da palavra “*povera creatura*” dita por Prospero no espetáculo (o que seria, portanto, no T3).

Em seguida, Strehler discute a expressão “*thou art infected*”, que Lombardo traduziu como “*sei stata contagiata*”. Em sua análise, Strehler expõe qual seria a melhor forma de traduzir a palavra “infecção”, uma vez que Shakespeare se refere a ela como algo positivo e não como uma “doença”. Nas palavras de Strehler (2007, p.81):

Aqui tudo é possível. Para Prospero, o amor é uma infecção, um contágio... uma doença infecciosa. Tem em si alguma coisa de febril e, ao mesmo tempo, mortal e até mesmo sujo... O amor como a peste... e aquela *visitation* depois!... Que nó terrível no coração devia ter Shakespeare no seu último período, depois do amor! E Prospero o diz a Miranda, simplesmente. Mas, *hai preso l'infezione* me parece muito “clínico”, mesmo se “clínico” deve ser. Eis a razão pela qual tentei *sei stata contagiata*. *Infected*= *contagiata* e depois, *anche tu*. É muito seco, mas muito próximo da simplicidade textual. Depois *visitation* é intraduzível em duplo sentido. A visita pode ser

---

<sup>22</sup> *Un altro momento qualificante della traduzione e di Prospero. Certo, povero verme, no. Ma da worm a creatura... Sia come sia quel worm implica qualcosa di ‘animale’ mi pare, di piccolo e animale, qualsiasi essere animale, indifeso, infinitesimale. Quando Lodovici tenta farfallina fa del toscanismo infantile ma cerca una soluzione. Il verme di Quasimodo non vuol dire nulla se non un dispregiativo e la batuta di Prospero non ne ha bisogno. Quale via di mezzo esiste? Ho pensato ad un momento: bestiolina, povera bestiolina... in altro momento ho pensato a cosa umana ma non va bene... povero animalletto non va... e così resta creatura però troppo nobile, troppo ‘cântico delle creature’. Infondo è il più giusto forse, ma non c’è la diminuzione tra tenerezza e quasi un poco schifo anche... perché è stato contagiato... pensa a bestiolina. Bestiola.*

do médico. Mas não é esse o problema. Qualquer solução vai bem. *La prova è che sei qui...* está bem para dizer, mas não é o correto.<sup>23</sup>

No texto do espetáculo, a escolha foi por *hai preso l'infezione e questa tua visita lo dimostra: (Prospero: povera creatura, hai preso l'infezione. Questa tua visita lo dimostra)*.

Como continuação do processo tradutório do texto dramático tem-se a T3, concretização cênica. Nesta fase, o texto traduzido preliminarmente T1 e T2 é posto em prova no palco, em contato com os outros elementos do espetáculo. Segundo Pavis (2008b, p.129), a T3 “desagua no público e na cultura-alvo, os quais verificam imediatamente se o texto passa ou não”. Tem-se em T3 a situação de enunciação real e atual, que é exposta ao público em determinado tempo e espaço. Pavis explica ainda que, nessa fase, “a encenação, enquanto confrontação de situações de enunciação, virtual em T0 e atual em T3, convida a que se examinem todas as relações possíveis entre signos textuais e cênicos” (2008b, p.129). Assim, o tradutor\diretor tem o privilégio de observar a concretização cênica em relação ao texto fonte e avaliar os seus resultados. Essa observação tende a enriquecer seu trabalho e tem o poder de mostrar-lhe como o seu processo criativo de tradução e de interpretação pode gerar nova vida em um texto. Afinal, qual seria a intenção do diretor senão fazer sua obra de arte viver eternamente na mente dos espectadores e gerar um eco infundável na vida social, política e ideológica da cultura alvo?

O processo tradutório não acaba no T3 (concretização cênica), pois o público ainda precisa “receber” o texto traduzido com os seus signos não verbais no momento da apresentação. O passo sucessivo, portanto, é a concretização receptiva, que Pavis chama de T4. “É o momento em que o texto-fonte chegou finalmente aos seus objetivos:

---

<sup>23</sup> *Qui tutto è possibile. Per Prospero l'amore è una infezione, un contagio... una malattia infettiva... ha in sé qualcosa di febbrile e nello stesso tempo mortale e anche sporco quasi.. l'amore come la peste... e quel visitation dopo!... Quale terribile nodo nel cuore doveva avere Shakespeare nel suo ultimo periodo, dopo l'amore! E Prospero lo dice per Miranda, semplicemente. Ma Hai preso l'infezione mi sembra troppo 'clinico' anche se clinico dev'essere. Ecco perché ho tentato sei stata contagiata. Infected= contagiata e poi, anche tu. É molto secco ma molto vicino alla semplicità testuale. Poi visitation intraducibile nel doppio senso. La visita può essere quella del medico. Ma non è questo il problema. Qualsiasi soluzione va bene. La prova è che sei qui... va molto bene per dirlo. Ma non è giusto.*

tocar um espectador no decurso de uma encenação concreta” (2008b, p.129). A partir desse momento, o texto dramático, junto aos outros elementos constitutivos do espetáculo, será exposto na *mise-en-scène*, para o público receptor, que, finalmente, observará uma situação de enunciação concreta. A partir desse momento, a encenação terá vida no universo interpretativo do espectador.

Ao transportar o texto dramático para o palco, respeitando todas as fases de concretização definidas por Pavis, o tradutor (encenador/diretor) lida constantemente com os polissistemas do texto fonte (situação de enunciação, ainda que desconhecida) e do texto alvo (situação de enunciação inicialmente desconhecida e que se torna real na exposição do espetáculo teatral). Retomando a noção de Even-Zohar, toda obra é imersa em um imenso polissistema cultural cercado por outros subsistemas políticos, históricos, antropológicos, sociais. Essa obra de arte imersa nesse imenso polissistema (ou sistemas dentro de sistemas) será traduzida e inserida em outro imenso polissistema -- que é o da cultura de chegada -- que, por sua vez, também está imerso em outros subsistemas históricos, sociais, antropológicos, políticos. As questões culturais, sociais, antropológicas, políticas, ideológicas que envolvem a tradução teatral afloram com mais intensidade do que na tradução de outros gêneros textuais, pois são capazes de “modelar” o texto dramático para a recepção do público.

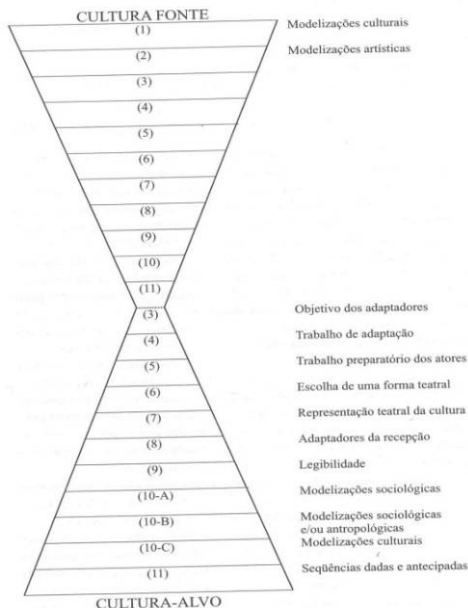
Além de demonstrar a tradução do texto dramático através das quatro fases de concretização, Pavis ilustra o fenômeno da tradução teatral através de uma ampulheta que metaforicamente divide, por meio de um fino funil, as culturas fonte e alvo. Segundo o teórico (2008b, p.3):

Na bola superior encontra-se a cultura estrangeira, a cultura fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas. Essa cultura deve passar, para podermos absorvê-la, através de um estreito gargalo de afunilamento. Se os grãos da cultura, o seu conglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que levemente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento.



Os grãos da cultura fonte se misturarão à cultura alvo e formarão uma substância única, homogênea, que será, por sua vez, “digerida” pelo público alvo no momento da recepção da obra:

Figura 2 – Ampulheta versátil.



Fonte: *O teatro no cruzamento de culturas* (2008b, p.4).

Na cultura fonte tem-se as modalizações artísticas e culturais do texto fonte. O tradutor deverá observá-las para absorvê-las, a fim de transformá-las, ou melhor, “modelá-las” para a cultura de chegada. Esse processo de modelização inicia no texto (o texto como ponto de partida para que o evento teatral aconteça) e, à medida que ele prossegue na tradução, sempre pensando no momento em que o público receberá o espetáculo teatral em sua totalidade, ele modela o seu texto. Dentro desse processo estão inseridos os seguintes elementos: objetivos, trabalho de adaptação, trabalho preparatório dos atores, escolha de uma forma teatral, representação teatral da cultura, adaptadores da recepção, legibilidade, modelizações sociológicas, culturais, antropológicas, políticas e sociais.

É certo que, ao lidar com esses elementos para modelar seu texto para o público receptor, o tradutor é influenciado pelas forças extrógenas e endrógenas do seu polissistema cultural e do polissistema cultural do público receptor. De acordo com a noção de Patronagem<sup>24</sup> de André Lefevere, as forças extrógenas seriam as autoridades de poder (partidos políticos, autoridades religiosas, mídia), enquanto que as endrógenas seriam os próprios agentes do polissistema (revisores, críticos, professores). No caso de Strehler, ao cuidar do percurso página-palco de seus espetáculos, procurava levar em consideração, em primeiro lugar, as forças políticas que controlavam o conteúdo dos espetáculos, sobretudo no final da década de 40, quando, em um contexto Pós-Guerra, o Piccolo Teatro sediava seus primeiros espetáculos. Em segundo lugar, o diretor buscava observar se o seu público -- o público do Piccolo Teatro -- compartilhava com ele de certa visão ideológica, social e histórica.

Quando o público “recebe” o texto dramático traduzido, junto aos elementos não verbais do espetáculo, ele recebe “os grãos” da modelização cultural e artística do texto fonte já digeridos e adaptados para a cultura alvo. É um processo lento e contínuo de transformação e o texto dramático, qual uma ampulheta versátil, filtra, em determinado espaço de tempo, os grãos das culturas fonte e alvo, gerando outras transformações num processo contínuo de geração de novos significantes e significados.

Em termos práticos, a ampulheta versátil de Pavis demonstra como o tradutor (diretor, encenador) transforma a situação de enunciação inserida no texto fonte, muitas vezes desconhecida por ele, para a situação de enunciação real que permeará a cultura de chegada (e que ele inicialmente também não conhece). A situação de enunciação fonte é aquela “mais ou menos” solidificada, que precisará passar por um filtro. Se esses grãos não estiverem solidificados, eles não passarão para a cultura alvo; ou seja, se o tradutor se apropriar do texto fonte para traduzi-lo sem estudá-lo no contexto no qual foi escrito, ele certamente

---

<sup>24</sup> A reflexão de Lefevere acerca dos conceitos polaridade, periodicidade e patronagem girava em torno da seguinte pergunta: “Se o sistema literário e os outros sistemas que pertencem ao sistema social interagem em uma ação recíproca entre subsistemas determinados pela lógica da cultura, quem é responsável por controlar essa lógica da cultura?”<sup>24</sup> (1992, p.14). Portanto, seus três conceitos -- patronagem, polaridade e periodicidade -- referem-se ao poder ou autoridade que está por trás do polissistema literário em seu processo tradutório.

não compreenderá, não conseguirá “digerir” e solidificar os aspectos importantes para movimentá-los para a cultura alvo. É necessário que haja um processo de “digestão” do texto fonte para sua tradução e, posteriormente, exposição no palco.

Quanto ao segundo elemento da fórmula de Pavis, ou seja, que a tradução teatral passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores, cabe lembrar que, nesse caso, tanto o ator quanto o espectador assumem grande responsabilidade na tradução teatral. Não se conta somente com o trabalho do tradutor (encenador/diretor), mas também dos atores e, posteriormente, com a capacidade receptiva do espectador (e também condições receptivas do momento da situação de enunciação). Além disso, em seu papel de fatores condicionantes, a tradução e a encenação são elementos ativos desse processo e não somente receptores passivos. Lembramos que muitas traduções, muitas encenações são pensadas em função das características de determinado ator, que poderão estar presentes em uma encenação mas não em outra, assim como a ideia de público que o diretor tem e as expectativas que esse público tem em relação à encenação desse determinado diretor ou autor. Todos esses elementos condicionam de alguma forma o processo criativo em sua totalidade.

No caso do ator, ele pode “recuperar a mais miserável das traduções, como também pode massacrar a mais sublime” (PAVIS, 2008b, p.153). Tudo dependerá da forma com a qual o ator se expressa, ao dizer as palavras do texto, e a forma como usa seu corpo que é, no palco, canal de transmissão de uma série de signos verbais, visuais, auditivos, sinestésicos, etc. Pavis destaca que o papel e o termo “ator” são tão vastos que seria preciso abordar um estudo do ator como modelizador e como intérprete último do texto traduzido.

Veltruski concorda com Pavis ao concluir que o ator também é responsável por complementar o texto dramático no palco, através “dos diferentes tipos de movimentos que ajudam a moldar o significado das falas” (2006, p.172). Esses movimentos, denominados pelo autor de “movimentos acessórios”, abarcam uma série de responsabilidades (ou até mesmo de capacidades) do ator na “entrega” do texto dramático para o público no momento do espetáculo teatral. Segundo Veltruski, o ator é capaz de dar ênfase à determinada frase ou palavra do texto dramático de acordo com o contexto da situação de enunciação; evidenciar o significado irônico ou metafórico de uma palavra com seu timbre de voz e empregar gestos para marcar a articulação de uma frase sintaticamente complicada. A propósito dos movimentos e desempenhos de voz, o autor sugere que entonação, timbre de voz e intensidade são

componentes essenciais para a construção do diálogo dramático, pois contribuem para a contextualização do texto no momento da sua entrega.

Em suma, o ator, no espetáculo teatral, não é somente um canal de entrega do texto dramático traduzido, mas torna-se também o seu tradutor, pois, com seus movimentos corporais e faciais e seu uso de voz, influencia decisivamente esse processo de transmissão do texto na *mise-en-scène*.

A tradução do texto dramático, assim como a tradução intersemiótica, é imersa em longo processo de modificações e transformações que frequentemente envolve não somente o tradutor, mas toda a equipe artística e técnica do espetáculo. Além disso, é um processo no qual as questões culturais são nevrálgicas, pois permeiam toda a tradução e a modelam para o público receptor. Com efeito, a tradução do texto dramático deve ser cautelosa, pois como veremos no tópico a seguir, as palavras do ator serão também signos que formarão o tecido compositor do espetáculo teatral.

## 1.2 O ESPETÁCULO TEATRAL: UM UNIVERSO IMERSO EM SIGNOS

“O teatro é um universo de signos que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação (conotadores)” -- afirma Richard Demarcy (2006, p.25). A atividade teatral se expressa e é compreendida por meio dos signos. O espetáculo é exposto ao espectador, que decifrárá seus signos e dará a eles um sentido, um significado. É como em um texto escrito, no qual a língua -- signo verbal -- expressa em palavras tudo aquilo que o leitor interpretará e compreenderá.

Obviamente o esforço do público leitor (ou público receptor, no caso da tradução intersemiótica) em decodificar os signos a ele expostos é maior na atividade teatral do que na leitura de um texto, pois ali, naquele determinado tempo e espaço, ele estará recebendo em códigos (signos não verbais) aquilo que outrora foi expresso em signos verbais (palavras). Eis como explica Demarcy (2006, p.27):

Muito frequentemente, para ser recebida a linguagem teatral deve fazer funcionar no espectador a leitura e a decifração de seus signos. Ainda que deva reconhecer (nisso reside a ambiguidade profunda do teatro, seu estatuto complexo) que a linguagem visual teatral ocupa uma posição intermediária entre a linguagem visual escrita (donde suas ligações com a literatura) e a linguagem visual.

Em outras palavras: trata-se de um processo contínuo de visualização, leitura, percepção e compreensão que nem sempre acontece de forma linear e óbvia. Por essa razão, Demarcy diz ser “transversal” a leitura dos signos em um espetáculo teatral. O espectador não penetra na trama do espetáculo, mas, diante dela, age como um observador que questiona cada elemento de significação que é posto diante de seus olhos.

Como dito anteriormente, a construção de uma encenação exige do tradutor (nesse caso o diretor ou encenador) uma sensibilidade na escolha dos signos (e essa sensibilidade é oriunda da união dos seus sentidos humanos com a sua compreensão intelectual da obra a ser transmutada para o palco) e exige do espectador, por sua vez, todos os seus sentidos na decodificação dos signos; é um processo infinito de troca de experiências, vivências, compreensões e ideias: o diretor\produtor do espetáculo escolhe os signos que expressem a sua interpretação da obra escrita e expõe esses signos, que se unem, formando um bloco estável de significação, a um público que os “recebe” e os “digere” (interpreta) de acordo com sua capacidade de leitura, que será feita a partir da associação dos signos com a própria obra, com a cultura ou com a própria sociedade.

Ao descrever sua experiência a outro ouvinte, esse espectador a transforma em signos e o processo continua; é infinito e prolifera, se desenvolve, enriquecendo, intelectual e culturalmente, os espectadores e receptores envolvidos e mudando também retroativamente a ideia daquele autor e texto. Afinal, não seria a descrição do espetáculo uma tradução? Aqui vale lembrar as palavras de Plaza (2008) mencionadas anteriormente de que todo o pensamento é uma tradução. Trata-se do “processo sequencial-sucessivo ininterrupto” da semiose ou do processo sógnico como continuidade e devir.

Pensando nessa cadeia infinita de produção e reprodução dos signos, compartilho da definição deles cunhada por Plaza, que, se

baseando na teoria da semiótica peirciana, afirma ser o signo algo que representa alguma coisa para alguém: “cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo” (PLAZA, 2008, p.21). Assim, o signo peirceano é dividido em três classes: ícones, índice, símbolos.

Ainda segundo Plaza (2008, p.21): Ícones -- “são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado”; ou seja, é o signo, cuja qualidade é imediatamente reconhecida pelo interpretante. Plaza exemplifica o signo icônico como “o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte.” No universo teatral, esse tipo de signo é aquele completamente interpretável, desde que o espectador consiga situá-lo no tempo e no espaço. Por exemplo, uma mesa posta para o jantar é um signo imediatamente reconhecível pelo espectador, ou, buscando um exemplo nas produções analisadas nesta pesquisa, a tempestade inicial em *La Tempesta* e as roupas pomposas e a coroa de Lear na primeira cena, descrevendo-o como rei.

Índices são, para Plaza, “signos que operam antes de tudo pela contiguidade de fato vivida”. Como o próprio nome sugere, índice é o signo que *indica* uma realidade, um fato. Como exemplo desse tipo de signo, Plaza cita fotografias instantâneas, pois representam uma realidade, uma verdade, enfim, um fato. No teatro, o índice será o responsável por “indicar” um fato através de registros concretos; ou seja, é necessário que haja uma indicação para que o interpretante compreenda esse signo. Exemplos típicos são a fumaça, que pode representar fogo, ou uma parede furada, que pode indicar um tiro.

Em *La Tempesta*, por exemplo, um índice importante é a caracterização de Ariel, como personagem “do ar”. Strehler transformou esse personagem em um ser voador, fazendo com que a atriz Giulia Lazzarini interpretasse seu papel pendurada em um cabo de aço e com roupas esvoaçantes. Ariel, nesse caso, *indica* ser um espírito do ar (pois é algo concreto, real, e que o público consegue perceber claramente).

Símbolo é, por sua vez, o signo que “opera, antes de tudo, por continuidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado” (PLAZA, 2008, p.22). Por sua natureza material e, ao mesmo tempo, abstrata, o signo simbólico não é obviamente reconhecível pelo interpretante. Ele está escondido atrás de seu significado e só será decifrado quando o interpretante conhecer sua natureza e a realidade em que se encontra.

No teatro, um signo simbólico só é reconhecível pelo espectador se ele for familiarizado com a cultura em questão. Por exemplo, nas culturas ocidentais o preto é a cor do luto, ao passo que nas orientais é o branco. O espectador deve situar o contexto cultural do lugar onde a produção teatral está sendo encenada, para compreender o signo simbólico. Como o próprio nome indica, esse signo *simboliza* algo para seu interpretante.

Em *Re Lear*, por exemplo, o signo simbólico da cor negra e da cor branca é expressivo. Na última cena, quando Lear desperta e encontra-se com Cordélia, ambos os personagens se vestem de branco, que simboliza a cor da paz, da pureza e da verdade. Por outro lado, quando ele entra no palco carregando o corpo de Cordélia, veste-se de negro, cor que simboliza a atmosfera de luto que permeia a vida dos personagens: Cordélia por estar morta (e que também se veste de negro) e Lear por perder a filha e posteriormente morrer ao seu lado. Outro signo simbólico de grande peso nessa produção strehleriana é a nudez de Lear em seu momento de loucura -- também o palco forrado de “lama e sangue”, que simboliza o seu reino, que é sem vida, sem amor e sem identidade.

Ainda em *Re Lear*, outro elemento simbólico importante são os óculos escuros usados por Gloucester no momento em que lê a carta de Edmundo. Por serem escuros, os óculos simbolizam a ingenuidade de Gloucester, pois ele não consegue “enxergar” a maldade que está escondida nas palavras da carta. Evidenciam o fato de que ele não consegue ver a realidade e se deixa iludir pelas palavras. Como se sabe, os óculos de Gloucester não são um signo tão óbvio, pois o público precisa, antes de tudo, contextualizá-lo na obra para, então, interpretá-lo e, por fim, entendê-lo.

Em *La Tempesta*, o signo simbólico de grande peso é a tempestade inicial feita pelos homens de teatro como representação da metateatralidade expressa na obra shakespeariana. Outro exemplo desse tipo de signo está nas roupas novas dos náufragos, que *simboliza* a magia do teatro e o “faz de conta” de Próspero.

No momento do espetáculo teatral, por exemplo, os três tipos de signos se comunicam naturalmente, complementando-se. Em seu artigo “*Theatre and Opera Translation*”, Mary Snell-Hornby (2007) explica que a diferenciação dos três tipos de signos (*índice*, *ícone*, *símbolo*) é importante para o espectador entender o que está vendo no palco. Eles são expressos através do figurino dos atores, da música, do cenário e, até mesmo, do próprio texto enunciado pelo ator que, segundo Peter Bogatyrev, constituem-se de um complexo sistema de signos: “veicula

quase todos os signos do discurso poético e, além do mais, faz parte da ação dramática” (BOGATYREV, 2006, p.75); ou seja, a fala do personagem indicará -- como signo índico e até mesmo simbólico -- sua classe social, sua cultura e, até mesmo, sua nacionalidade na atividade teatral.

No caso de Caliban em *La Tempesta*, por exemplo, a língua é extremamente importante, pois, junto aos signos não verbais, ela constituirá sua função como personagem e expressará sua natureza como personagem marcadamente dividido entre nativo e colonizado, que fala corretamente a língua, pois a aprendeu com seu colonizador. São exemplos que demonstram como os signos, unidos, conseguem representar e desenvolver a atividade teatral em sua totalidade. O que o público vê, sente e ouve é resultado de uma união de signos que se proliferam e geram a vida do espetáculo.

Tadeusz Kowzan, em seu artigo *Os signos do teatro-introdução à semiologia da arte do espetáculo*, destaca que “a arte do espetáculo é, dentre todas as artes e, talvez, dentre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade” (2006, p.97). A começar pela palavra enunciada no palco que, por si só, se constitui de diversos signos linguísticos, indispensáveis por representar (indicar) a construção de seu personagem. Segundo Kowzan, o poder da palavra (recitação) complementa a ação do ator em seu papel e complementa ainda os signos não verbais (2006, p.98):

A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias, ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. Mas a palavra pode mudar seu valor. Quão inúmeras maneiras de pronunciar as palavras “eu te amo” podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia como a piedade. A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-las, dar-lhes uma nuance particular.

Kowzan explica que, por essa razão, pela vasta quantidade de signos presentes na atividade teatral, a semiologia do teatro é território naturalmente complexo, que se serve tanto da palavra, como de sistemas de significação não linguística.

A atividade de “junção e proliferação” dos signos acontece também com o tradutor, que já no instante em que começa a pensar na



produção -- ou seja -- começa a transformar os signos verbais em não verbais, automaticamente, começa a fazer mentalmente sua tradução, que só se concretizará no momento em que ele se expressar através da linguagem.

Em vista desse emaranhado de signos que fazem parte do território teatral, entende-se a razão pela qual a tradução intersemiótica é atividade complexa e, ao mesmo tempo, completa. O tradutor precisa lidar com um “novelo” de signos para gerar outro universo, também imerso em signos. Em primeiro lugar, o tradutor deve conhecer os signos índico, icônico e simbólico recorrentes em sua cultura e na cultura de chegada, para que possa transmitir ao espectador os signos de acordo com sua realidade e este, por sua vez, deve entender e saber diferenciar os três tipos de signos para que possa compreender o que está vendo no palco (SNELL-HORNBY, 2007). Segundo Snell-Hornby (2007, p.108), “A experiência teatral varia de acordo com o conhecimento de mundo e experiência do espectador.”<sup>25</sup> Trata-se, como anteriormente mencionado, daquele processo de decodificação explicado por Demarcy e que nem sempre é simples para o espectador.

Complementando a afirmação de Snell-Hornby, Ubersfeld (2005, p.13) conclui que a razão dessa complicação está no fato de que todo signo teatral funciona como pergunta ao espectador e exige dele uma ou várias interpretações: “um simples *stimulus* visual, uma cor, por exemplo, adquire sentido por sua relação pragmática (reduplicação ou oposição) ou sintagmática (relação com outros signos na sequência da representação) ou por seu simbolismo”. A teórica explica ainda que, além de sua natureza instigante, o signo teatral é polissêmico, característica que dificulta sua análise. Segundo Ubersfeld (2005, p.13), “essa polissemia se deve, é óbvio, à presença de um mesmo signo nos conjuntos originários de códigos diferentes, embora em cena presentes conjuntamente.”

Por exemplo, a cor da vestimenta de determinado personagem pode remeter tanto à sua função social quanto ao seu funcionamento dramático ou, até mesmo, à sua relação com outros personagens na peça. Uma mulher vestida de branco, por exemplo, pode remeter tanto a uma viúva -- nos países orientais, onde o branco é cor de luto -- quanto a uma virgem -- nos países ocidentais, onde o branco representa a pureza. Isso leva Ubersfeld (2005) a concluir que essas conotações estão diretamente ligadas ao contexto sociocultural e, se não vistas à luz da

---

<sup>25</sup> *The theatrical experience varies with the spectator's previous experience and knowledge.*

realidade social e cultural, seu sentido poderá ser limitado ou, no pior dos casos, desentendido.

Seguindo por esse viés, Demarcy explica a importância de ler os signos teatrais de acordo com a realidade social e cultural que os envolve. Segundo ele, o espectador, se permanecer no limite do espetáculo, ou seja, se analisar o signo somente dentro da obra, para e com a obra, não conseguirá decodificar o signo por inteiro e a compreensão de seu sentido ficará limitada. Assim, se o espectador abrir a mente para interpretações que estão além da obra, será capaz de entender, de um modo mais completo e profundo, os signos que observa no palco. Nas palavras do autor (2006, p.32-3):

O espectador, à vista do significante, no quadro do espetáculo, tendo-se feito a pergunta: “que é isso”? Ao reconhecer o objeto se perguntará: “que é esse objeto na realidade”? (Sócio-cultural). O que ele reflete? Sua transparência permite ver o que? Assim, o espectador não deve permanecer no nível do espetáculo, no espetáculo, mas sim sair dele a todo instante através dessa correspondência espetáculo-realidade. É por esse caminho também que se descobrirá a ideologia da obra, a verdadeira temática que ela veicula (e através daí se poderá inclusive isolar sua verdadeira função social, pois, seja qual for a opinião que se tenha, toda obra tem uma função social, quer seja regressiva ou progressiva, lançando luz sobre a sociedade ou ocultando-a).

Ao buscar a compreensão além-obra, o espectador contribui imensamente para a construção de ideias e de reflexões acerca da função social que aquela determinada obra implica para a cultura de chegada. Além disso, tal busca abre caminhos para uma reflexão mais profunda acerca da obra traduzida em relação à original (quais aspectos da obra traduzida, por exemplo, poderiam servir de canal de manifestação social e política? Quais seriam os elementos/ signos usados pelo tradutor para atingir esse objetivo?).

Em suma, pelo que foi exposto, diria que os signos criados pelo tradutor intersemiótico são responsáveis por gerar e construir toda a encenação. Cada signo visual ou verbal desempenha uma função importante na *mise-en-scène* e nada nela existe e acontece por acaso. O tradutor (diretor/encenador e até o ator) tem uma imensa

responsabilidade ao escolher os signos para construir o espetáculo teatral. A questão cultural não será somente um aparato, mas permeará, de forma decisiva, todo o processo de semiose (transformação de signos em signos).

Após tratar das questões teóricas acerca da Tradução Intersemiótica e sua relação com o teatro, discorrerei, no próximo capítulo, sobre o itinerário intelectual e artístico de Giorgio Strehler e suas etapas criativas no processo de transição, da página para o palco, de seus espetáculos teatrais.



## CAPÍTULO 2

### GIORGIO STREHLER: UM INTELECTUAL NO TEATRO ITALIANO

*La mia corsa tra palcoscenico e platea é una perfetta ‘rappresentazione mimica’ del mio lavoro interiore*<sup>26</sup>.  
(STREHLER, 1974b, p.73)

Na passagem da página ao palco, a criatividade de Strehler se expressava sobremaneira. Viajava aleatoriamente em um universo de ideias e interpretações, para buscar as mais profundas inspirações de modo a transformar as linhas do texto dramático em sugestivos e inovadores espetáculos teatrais. Cada passo criativo e intelectual do diretor no percurso tradutório, como aqui o entendo, era permeado por reflexões, estudos e, sobretudo, inspiração. A preparação de seus espetáculos era sinônimo de pesquisa profunda: em primeiro lugar, acerca do texto dramático e suas implicações e, em segundo, acerca da própria encenação e de seus elementos constitutivos.

Strehler viveu uma vida para o teatro. Foi um diretor cujo percurso artístico o conduziu a um patamar de prestígio na tradição teatral italiana. Contribuiu para a sociedade milanese no âmbito artístico e cultural ao fundar o Piccolo Teatro, hoje *Teatro d'Europa* por decreto ministerial.<sup>27</sup> Com efeito, sua vida artística e intelectual não pode, de maneira alguma, permanecer nas gavetas dos arquivos históricos do Piccolo Teatro ou na memória de seus espectadores, amigos, colaboradores e discípulos: ela deve ser exposta ao mundo artístico e acadêmico como prova de que a criatividade de um homem apaixonado pelo que faz pode atingir fronteiras inimagináveis.

Portanto, motivada pelo desejo de estudar mais profundamente o itinerário artístico e intelectual de Strehler no âmbito da dramaturgia, embarco neste capítulo, que será dedicado, principalmente, a esse diretor italiano, à sua vida intelectual, ao seu percurso como diretor, às influências de seus mestres e ao seu processo artístico e criativo na produção e condução dos espetáculos teatrais.

---

<sup>26</sup> O meu percurso entre palco e plateia é uma perfeita representação mímica do meu trabalho interior.

<sup>27</sup> O Piccolo teatro agora tem três sedes: *Piccolo Teatro studio*, *Piccolo teatro Strehler* e *Piccolo Teatro Grassi*.

## 2.1 STREHLER E O PICCOLO TEATRO DE MILÃO: UMA VIDA DEDICADA AO TEATRO

*La vita di Giorgio Strehler, la mia vita, ha avuto due soli ma potenti oggetti di identificazione: Il Piccolo e Milano.*<sup>28</sup>

(STREHLER, *Non chiamatemi maestro*, 2007b, p.47)

Giorgio Strehler nasceu no dia 14 de agosto de 1921, em Barcola, Trieste. Seu talento para criar, produzir e conduzir espetáculos o destacou no universo do teatro contemporâneo. Cabe mencionar que Strehler nasceu e cresceu em um meio artístico e talvez isso explique a razão de sua tendência para as artes: seu avô Olímpio Lovric era exímio musicista. Tocava corneta, dirigia orquestra, era empresário do *Teatro Verdi*, de Trieste, e proprietário de duas salas de cinema. Sua mãe, Alberta Lovric, conhecida como Nini, era uma famosa violinista e tocava em concertos pela Europa, sob o pseudônimo de Albertina Firmy. Nini, com o tempo, se tornou uma musicista amada e admirada e chegou até a tocar com o grande Fürtwangler.<sup>29</sup>

O ambiente familiar de Strehler era imerso em música e ele mesmo se sentia satisfeito e privilegiado por viver nesse contexto: “Quando era um menino, dormia ouvindo o som que vinha da outra sala: eram os amigos de casa que, junto a minha mãe, que foi uma grande violinista, e ao meu pai, faziam música todas as noites”<sup>30</sup> (STREHLER, 2007b, p.43).

Por causa da influência desse meio artístico em que vivia, Strehler sonhava em ser condutor de orquestra sinfônica, como o avô e, aos sete anos de idade, começou a frequentar aulas de piano. A partir de então, a música se tornou indispensável em sua vida, acompanhando-o, mais tarde, em sua carreira, como diretor de teatro. O próprio Strehler (1997, p.38), ao falar de sua relação com a música, declara ter sido “um

---

<sup>28</sup> A vida de Giorgio Strehler, a minha vida, teve somente dois, porém, potentes objetos de identificação: o *Piccolo* e Milão.

<sup>29</sup> Fürtwangler (1886-1954) foi um maestro e compositor alemão, considerado um dos maiores regentes do século XX. Também foi titular da Orquestra Filarmônica de Berlim durante o período nazista da Alemanha.

<sup>30</sup> *Da bambino mi addormentavo sentendo suonare in un'altra stanza: erano gli amici di casa che, insieme a mia madre, che fu una grande violinista, e a mio padre, tutte le sere facevano musica.*

bom musicista sob o ponto de vista técnico e bom musicista como ouvinte e como conhecedor de música.”<sup>31</sup>

Foi essa sensibilidade musical que, mais tarde, permitiu ao diretor produzir e dirigir óperas líricas com competência. Seria prudente afirmar que o conhecimento musical de Strehler não foi somente importante para essa finalidade, mas contribuiu imensamente para sua carreira como ator e, mais tarde, para a de diretor, pois a musicalidade se faz constantemente presente no momento da enunciação do texto dramático no palco.

O primeiro contato de Strehler com o teatro foi no ano de 1934, aos 13 anos de idade, quando, em Veneza, sua mãe o levou para assistir a uma produção de *O mercador de Veneza*, de Max Reinhardt. Strehler ficou admirado ao ver o trabalho de Reinhardt na direção do espetáculo, e a experiência como espectador mexeu com esse jovem que, ainda no colegial, jamais teria imaginado que um dia seria um diretor e produtor teatral respeitado na dramaturgia italiana. Em depoimento, Strehler (*apud* BENTOGGIO, 2002, p.24) lembra do quanto essa experiência foi marcante em sua vida:

Encontrei-me em uma espécie de Praça de Veneza, com um canal, uma ponte, muitas luzes nas poltronas onde se sentava a plateia de São Trovaso e onde havia espetáculos ao ar livre. Ouvi a música, flautistas que faziam coisas estranhas, vi a luz que se movia, figurinos que me pareciam maravilhosos, gôndolas que se moviam e um homem pequeno vestido completamente de branco. Tinha também as luvas de couro branca. Estava muito nervoso e a cada momento se levantava, ia perto a um dos atores e dizia alguma coisa que eu não conseguia compreender: “bla bla bla bla” com um tom de voz agudo, depois voltava a se sentar. Talvez não estivesse tão irritado, talvez estivesse apenas dando indicações aos atores, mas pra mim ele parecia estar muito irritado. Após vê-lo de um lado para outro, perguntei: “Mãe, por que aquele senhor está tão irritado?” E ela respondeu: “Está nervoso, porque

---

<sup>31</sup> *Io sono un buon musicista dal punto di vista tecnico e sono un buon musicista come ascoltatore, come conoscenza della musica.*

os outros não fazem o que ele diz. Fazem outras coisas, com as quais ele não concorda.”<sup>32</sup>

As palavras de Strehler evidenciam seu espírito observador e sua atração desde cedo pela arte teatral. Ainda muito jovem, ele já era capaz de observar (e refletir sobre) os elementos que permeiam uma encenação. É interessante constatar também que foi a imagem do diretor durante o espetáculo que mais instigou o jovem Strehler. Ele se deteve em seus movimentos e, curiosamente, queria entender a razão de suas atitudes. Porém, apesar dessa experiência ter sido significativa na vida de Strehler, o teatro só passou a se tornar realmente importante para ele dois anos depois, em 1936, após assistir a uma produção de *Una delle ultime sere di Carnevale*, de Goldoni, encenada por uma companhia de teatro de Veneza. A partir de então, a atividade teatral se tornou decisiva no cotidiano do jovem Strehler e ele começou a frequentar os ambientes teatrais da cidade, que o fascinavam cada vez mais.

Nesse mesmo ano, o jovem artista assistiu à produção shakespeariana *Come vi piace*, dirigida por Jacques Copeau, encenada nos Jardins de Boboli, em Florença e, assim como a produção de Reinhardt, esse espetáculo contribuiu para motivar Strehler em sua carreira teatral. Diria que foi o ambiente familiar tão estimulante que o despertou precocemente para as artes de forma crítica e reflexiva, fazendo com que o jovem artista demonstrasse, já em seus primeiros trabalhos, uma experiência consideravelmente vasta.

Ainda em 1938, como consequência de sua fascinação pelo teatro, Strehler passou a frequentar a escola de dramaturgia (*Accademia dei Filodrammatici*), onde fez curso de recitação com o intuito de ser ator. A ideia de ser diretor veio com o tempo, pois, naquela época, como

---

<sup>32</sup> *Mi sono trovato in una specie di piazza di Venezia, con un canale, un ponte, molta luce delle sedie che era la platea di San Trovaso, dove c'erano degli spettacoli all'aperto. Ho sentito la musica, flauti che facevano delle strane cose, ho visto la luce che si muoveva, dei costumi che mi parevano meravigliosi, gondole che andavano e un ometto vestito completamente di bianco. Aveva anche i guanti di pelle bianca. Era molto nervoso e ogni tanto si alzava in piedi, andava vicino a uno degli attori e diceva qualcosa che non riuscivo a capire: “bla bla bla bla” con un tono di voce acuto; poi tornava a sedere. Forse non era incazzato, forse dava semplicemente indicazioni registiche, ma a me sembrava che fosse molto incazzato. Dopo averlo visto andare a venire un po' di volte, ho detto: “Mamma, perché quel signore è così arrabbiato?” E lei ha detto: “È arrabbiato perché gli altri non fanno quello che dice lui. Fanno altre cose e lui non è d'accordo”.*



ele mesmo afirma, “não existia nem o nome e nem a profissão de diretor na Itália e era quase uma vergonha falar sobre isso”<sup>33</sup> (1974b, p.141).

Na escola de recitação, Strehler frequentou cursos com os atores Ettore Berti, Emilia Varini e Gualtiero Tumiati. O assistente de Tumiati era Paolo Grassi que, logo após conhecer Strehler, se tornou um grande amigo e, mais tarde, seu companheiro inseparável. Os dois, que tinham em comum o grande amor pela música e pelo teatro, costumavam ir juntos aos espetáculos teatrais, óperas e concertos.

A amizade entre esses jovens era provavelmente alimentada por uma constante discussão crítica a respeito do teatro, da política e da sociedade, pois ambos apreciavam arte e eram intelectuais e politizados. De forma previsível e natural, essa amizade se tornou, mais tarde, uma importante e sólida parceria profissional. Juntos, discutiam ideias e procuravam desenvolver projetos culturais no âmbito do teatro.

Em 1941, Strehler uniu-se ao grupo teatral *Palcoscenico*,<sup>34</sup> com o objetivo de revolucionar a situação estagnante do teatro da época. Nascido da ideia de Grassi com o apoio de Ernesto Treccani, *Palcoscenico* pode ser definido como “centro intelectual de vanguarda que dava impulso a manifestações de arte moderna, interessando, sobretudo, os ambientes mais refinados e exigentes”<sup>35</sup> (BENTOGGIO, 2002, p. 26).

Nesses anos, Strehler, ainda jovem, já mostrava o desejo de modificar a situação da dramaturgia no país. Ele não se acomodava dentro das paredes da academia de recitação. Sua ambição ia além das aulas e se fazia presente nos projetos e questionamentos que procurava levar para seu meio social, a fim de gerar um novo ambiente artístico no país.

Em 1943, Strehler fez sua primeira direção de teatro com o grupo *Palcoscenico*, enquanto estava em licença do exército, em Novara. Tratava-se de três produções de Pirandello -- *L'uomo dal fiore in bocca*, *All'uscita* e *Sogno (ma forse no)* -- reunidas em um só ato. Em setembro desse mesmo ano, o jovem artista foi chamado novamente às forças

---

<sup>33</sup> “Il nome e il mestiere di regista hanno sempre creato delle difficoltà. In Italia, dove non esisteva, ti vergognavi quasi di dire che eri un regista o che volevi esserlo.”

<sup>34</sup> O grupo era formado por atores graduados na Accademia dei Filodrammatici. Entre eles: Franco Parenti, Liana Casartelli, Mario Feliciani, Luigi Veronesi, Enrica Cavallo.

<sup>35</sup> Centro intellettuale d'avanguardia che dà impulso a manifestazioni d'arte modernissima, interessando soprattutto gli ambienti più raffinati ed esigenti.

armadas, mas, mesmo fazendo parte do exército de Mussolini, uniu-se às forças de resistência, pois era contra o regime fascista.<sup>36</sup> Por essa razão, em 1944, obteve sentença de morte em duas ocasiões diferentes pelas forças militares alemãs e acabou sendo levado como prisioneiro para o campo militar Mürren, na Suíça (HOROWITZ, 2004). Não obstante, Strehler não desanimou diante daquele clima de tensão política. Na prisão, encontrou-se com jovens intelectuais e politizados que o incentivaram a nutrir o amor pelo teatro. Com efeito, organizou com eles um grupo e dirigiu-os novamente em três produções de Pirandello reunidas em um único ato: *L'imbecille*, *L'uomo dal fiore in bocca* e *La patente*.

No ano seguinte, em 1945, Strehler foi transferido para Genebra, onde fundou a companhia de teatro, *Compagnie des Masques*. Nesta altura de sua vida intelectual e artística, o diretor começou a refletir seriamente sobre sua relação com o teatro, pois a experiência teatral que teve com os companheiros na prisão o levou a querer algo além da atuação e recitação: queria estar no teatro como diretor e produtor e pensava constantemente em como poderia montar uma determinada encenação e dirigi-la:

O momento decisivo para mim como homem de teatro e como diretor foi durante a emigração para a Suíça, onde fundei, com outros “foragidos”, a *Compagnie des Masques*. Antes, durante os poucos anos que passei como “ator promissor”, andando pela Itália como os antigos atores com seu carrinho, trabalhando em algumas companhias viajantes, cresciam, dia após dia (e cada vez mais forte), as insatisfações internas. Era isso que eu queria fazer na vida? O dilema estava em aberto. Quem resolveu pra mim foi a guerra. Começou outra história, não mais de teatro, mas de vida e de sangue. Meus companheiros também me descreviam como um “fanático” que não falava nada além de teatro, que não sonhava outra coisa a não ser fazer teatro. Acredito que nesses anos tenha nascido em mim a necessidade de fazer teatro, não mais como ator somente, mas como animador, como reformador, como gerente, em suma como diretor. Comecei a pensar mais no

---

<sup>36</sup> Em carta a Grassi, em 1953, Strehler revelou: “o fascismo me faz vomitar e esperamos que as eleições acabem bem”.

teatro do que a fazê-lo, a imaginar como poderia fazê-lo, exatamente por causa da impossibilidade de realizá-lo, até mesmo a repensar o meu passado e vê-lo à distância. (STREHLER, 1974b, p.27-8)<sup>37</sup>

Ainda em 1945, Strehler, sob o pseudônimo de Georges Firmy,<sup>38</sup> dirigiu *Assassinio nella cattedrale* (*Murder in the Cathedral*), de Thomas Eliot, no *Théâtre de la Comédie*, na Suíça. É válido mencionar que essa produção foi de grande importância para o jovem artista, pois, a partir dela, sua carreira como diretor começou concreta e seriamente a se desenvolver. Dessa experiência, o artista (1974b) relata que, embora sendo sua primeira direção de teatro, sentiu imensa segurança ao entrar no palco e preparar as luzes para o espetáculo. A encenação obteve bons resultados e, então, Strehler percebeu que tinha potencial artístico para ir além da atuação:

Encontrei-me um dia na Suíça e ali reuni, então mais maduro, sob pseudônimo de Geroges Firmy, um grupo de jovens franceses e dirigi, por assim dizer, meu primeiro espetáculo: *Assassinio nella cattedrale*, de Thomas Eliot. Foi, talvez, naqueles dias que eu entendi, obscuramente, que o meu destino estava marcado. Lembro-me que entrei em uma platéia vazia para fazer as luzes do trabalho de Eliot sem nunca ter feito isso antes e me comportei com uma segurança e com um “conhecimento do ofício” que não poderiam vir da

---

<sup>37</sup> *Il momento decisivo per me, come uomo di teatro e come regista fu durante l'emigrazione in Svizzera, dove fondai, con altri 'fuorusciti', la Compagnie des Masques. Prima, durante i pochi anni trascorsi come 'attore promettente', girando l'Italia, come gli antichi comici con la carretta, con alcune compagnie viaggianti, erano cresciute in me, di giorno in giorno più forti, le insoddisfazioni interne. Era questo che io volevo fare nella vita? Il dilemma era alle porte. Lo risolse la guerra che travolse anche me, come altri. Incominciò un'altra storia, non più di teatro ma di vita e di sangue. Pure i miei compagni di allora mi descrivono come un 'fanatico' che non parlava d'altro che di teatro e che non sognava altro che fare teatro, appena possibile. Credo che proprio in questi anni sia nata in me la "necessità" di fare teatro non più come attore soltanto, ma come animatore, come riformatore, come direttore, insomma come regista, incominciai, per forza, a pensare più al teatro che a farlo, a immaginare come si potesse farlo, proprio per l'impossibilità pratica di realizzarlo e anche a ripensare il mio passato e a vederlo a distanza.*

<sup>38</sup> Sobrenome de sua avó materna.

prática. Seria esse um sinal? Não sei. Daquele momento em diante continuei. (1974b, p.28)<sup>39</sup>

Foi com esse “conhecimento do ofício” que Strehler começou (e continuou) seu trabalho de diretor. Horowitz (2004) afirma que, de 1945 a 1946, Strehler chegou a dirigir um total de dez produções. Esse período produtivo de Strehler coincide com uma fase difícil para o país e, consequentemente, para a população italiana. Por um lado, havia a esperança da chegada de tempos melhores com o término da Segunda Guerra Mundial, mas por outro, havia a dificuldade de reerguer-se por entre os destroços da destruição e do desespero. O cenário pós-guerra na Itália impõe aos artistas e intelectuais da época o desafio de reconstruir um legado cultural e artístico que, por muitos anos, esteve preso às perseguições e tiranias do fascismo e da resistência. Nesse contexto de crise, mas também de reconstrução, surgem publicações de ideias e projetos culturais, tais como *Il Politecnico*<sup>40</sup> e *I Gettoni*, ancorados na intenção de revolucionar a situação das expressões artísticas por muito tempo sufocadas pela tirania política.

Strehler, na condição de artista e intelectual politizado, formado em escola marxista, via o teatro como meio de trazer esperança e mudança para a sociedade devastada pela Guerra e trazia consigo a ânsia de inserir-se em um mundo pós-guerra e pós-fascismo, onde se poderia finalmente ler, ver e escutar tudo aquilo que era proibido até então.

---

<sup>39</sup> *Mi trovai un giorno in Svizzera, e lí reunii, ormai più maturo, sotto il nome di Georges Firmy, un gruppo di giovani, francesi soprattutto, e allestì, si può dire, il mio primo spettacolo: Assassinio nella cattedrale, di Thomas Eliot. Fu forse in quei giorni che io capii, oscuramente, che il mio destino era segnato. Ricordo che entrai in una platea vuota per fare le luci del lavoro di Eliot senza, praticamente, averne mai fatte, e mi comportai con una sicurezza e una “conoscenza del mestiere” che non potevano venire dalla pratica. Era questo un segno? Non lo so. Da allora continuai.*

<sup>40</sup> *Il Politecnico* foi uma revista semanal de manifesto cultural e político, ligada ao Partido Comunista Italiano, criada no ano de 1945 por Elio Vittorini, publicada pela editora Einaudi. Massimiliano Borelli (2011) em *Il Politecnico di Vittorini* afirma que *Il Politecnico* é um projeto cultural e político de Vittorini, dedicado ao público para o restabelecimento de uma liberdade de expressão que por muitos anos foi censurada. Segundo Massimiliano (2011), entre os elementos fundamentais da revista estão a divulgação cultural, o confronto com questões abertas à coletividade, o impulso civil, a interdisciplinaridade e o aspecto gráfico. *Il Politecnico* teve dois anos de vida. Sua primeira publicação foi em maio de 1945 (primeiro número) e sua última em dezembro de 1947 (número 39).

Com efeito, o diretor observou que a guerra havia desmembrado as forças jovens e que, para conseguir dar continuidade ao seu projeto de reforma do teatro italiano, este deveria acompanhar os movimentos da cultura e do contexto pós-guerra que o país estava vivenciando (BENTOGGIO, 2002). Para que isso fosse possível, Strehler estava ciente de que deveria proceder de forma concreta, através do estabelecimento de equilíbrio e de uma nova unidade, a qual resultaria em ordem e estrutura no teatro.

O diretor percebeu, portanto, que a dramaturgia italiana passava por um momento de crise, de instabilidade e desorganização, e que o teatro italiano carecia de diretores que coordenassem o espetáculo, de mestres que ensinassem o poder da arte dramática e de um lugar concreto e estável para desenvolver a atividade teatral. Ao perceber essa precariedade, Strehler buscou mudar esse delicado cenário artístico do país. Parece um paradoxo, mas o ambiente pós-guerra, tão precário e tão devastado, serviu de inspiração para o jovem diretor, para tentar reconstruir, de forma mais consciente e coerente, a vida artística do país.

Foi exatamente nesse clima que nasceram os primeiros projetos de Strehler e de Grassi. Após trabalhar como crítico teatral do programa *Milano Sera*, Strehler propôs a Grassi a fundação de um teatro; Grassi não concordou e, ao invés de um teatro, os jovens artistas deram vida a um círculo cultural teatral, chamado *Diogene*, “onde se liam textos novos, italianos e estrangeiros, e se debatiam os temas gerais da renovação do teatro.”<sup>41</sup> (BENTOGGIO, 2002, p. 29).

Foi somente dois anos mais tarde, em 1947, que Strehler e Grassi decidiram fundar o Piccolo Teatro<sup>42</sup> de Milão. Esses dois jovens, junto com Virgilio Tosi, crítico cinematográfico, ideologicamente ligado ao partido comunista, e Mario Appollonio, na época professor de literatura dramática na *Università Cattolica*, fizeram um projeto e, com o apoio de Antonio Greppi, prefeito de Milão na época e que também era interessado pelas artes, conseguiram levá-lo adiante e fundar o tão sonhado teatro. A carta programática escrita por esses quatro jovens acerca da fundação do Piccolo foi publicada na revista *Il Politecnico*,

---

<sup>41</sup> *Circolo di cultura teatrale dove si leggono testi nuovi, italiani e stranieri, e si dibattono i temi generali del rinnovamento del teatro, intorno al quale si raccolgono personaggi del mondo teatrale.*

<sup>42</sup> Acredita-se que o nome “Piccolo Teatro” seja em homenagem ao *Maly Teatro*, fundado por Stanislavski no ano de 1897. *Maly*, em russo, significa “pequeno” e talvez os jovens, para homenagear o grande mestre, nomearam seu teatro de *Piccolo Teatro di Milano*.

dirigida por Elio Vittorni, e tida como referência pela intelectualidade da época.

Na carta, os jovens insistiam em evidenciar sete características importantes que o Piccolo Teatro deveria ter: 1) “O Teatro na plateia” -- ou seja -- um teatro que fosse destinado ao espectador e que desse a ele o direito de julgar a sua qualidade. O teatro deveria falar com o público e não deveria ser pura e simplesmente feito para exibição poética dos atores; 2) “Queremos dizer alguma coisa”: teatro dialético, sem experimentos. Um teatro que, ao contrário do teatro adepto ao fascismo, fizesse o público questionar e refletir. Um teatro repleto de valores sociais, morais e políticos; 3) “Italianos e estrangeiros”: um teatro que se abrisse a um repertório internacional, que não se limitasse a apresentar somente um repertório nacional, como fazia o teatro fascista. Tanto que Strehler utilizou um texto da literatura russa para inaugurar o Piccolo Teatro; 4) “Novos autores”: um teatro que levasse ao palco textos contemporâneos, de autores novos, ainda vivos; 5) “Civildade do espetáculo”: um teatro que não fosse só de aparências, mas que “comunicasse” alguma coisa; que enviasse uma mensagem política e social. O verdadeiro teatro não deve ser só estético, mas deve possuir um forte conteúdo; 6) “Técnica”: os espetáculos deveriam ser tecnicamente perfeitos e tecnicamente organizados (e aqui Strehler abre as portas para a profissão de diretor); 7) “Por que um Piccolo Teatro”: um teatro ligado à sociedade que se distanciasse da ideia de um teatro propaganda que esteve tão impregnada no teatro adepto ao fascismo (*Il Politecnico*, 1947, p.34).

O Piccolo Teatro foi a concretização de um sonho que há muito tempo estava na mente de Strehler e de Grassi. Eles queriam criar um teatro “humano”, um teatro que “mostrasse a riqueza da humanidade e o orgulho de sermos seres humanos livres”<sup>43</sup> (STREHLER, 2007b, p. 47). No entendimento de Bentoglio (2002), a fundação do Piccolo Teatro foi a junção de atividade política, ideia artística e proposta organizadora. Não há dúvidas de que toda a experiência artística e o talento de Grassi e de Strehler contribuíram para o sucesso do Piccolo Teatro, que trouxe benefícios para a vida artística do país e, consequentemente, para a

---

<sup>43</sup> *Fra il '45 e il '47 avevo cominciato a lavorare in teatro. Il Piccolo però non esisteva ancora, anzi, proprio in quel periodo stava nascendo, ma per il momento solo nella mente mia e di Paolo Grassi. Insieme volevamo ardentemente un teatro che ancora non esisteva come concezione. Un teatro che potesse far sentire la ricchezza dell'umanità, l'orgoglio di esseri umani liberi.*

experiência intelectual e artística de seus fundadores. Com a fundação do Piccolo, a Itália passou a ter seu primeiro teatro estável público.

Cabe lembrar, porém, que a fundação do *Piccolo* não foi um caminho fácil para os dois jovens. Strehler e Grassi enfrentaram uma série de dificuldades. Não havia dinheiro, não havia espaço e não havia uma companhia teatral que, como diria Strehler, se pudesse chamar de companhia teatral. Segundo Strehler (2007b, p.47), “éramos somente nós dois, um de Trieste e um da Puglia, ambos muito sensíveis a um tipo de solicitação secreta que Milão nos transmitia, a solicitação de acreditar violentamente que aquele sonho não era somente possível, mas indispensável”.<sup>44</sup> O sonho de Strehler e de Grassi em fundar um teatro de arte para todos foi maior do que qualquer desafio que pudessem encontrar pelo caminho. Então, fizeram de um pequeno estabelecimento, cheio de memórias<sup>45</sup> e em péssimas condições, o Piccolo Teatro de Milão.

Em virtude dos princípios socialistas de Strehler e de Grassi, uma das características desse teatro era a simplicidade, pois tinha o intuito de ser um teatro *d'arte per tutti*.<sup>46</sup> [Ou seja, destinava-se a ser um teatro de alta qualidade artística que engajassem, em sua atividade artística, toda a sociedade de Milão, principalmente as classes mais baixas, que costumam ser alienadas da vida artística.] Para dar oportunidade a esse público, Grassi e Strehler procuravam facilitar as condições de acesso ao teatro: costumavam ir até as empresas e as escolas com o objetivo de convidar o público para participar dos espetáculos, oportunizando ingressos a baixo custo.

Maria Grazia di Gregori, que organizou a edição *Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e spettacolo* afirma que a fundação do Piccolo Teatro trouxe, além de todos os benefícios culturais e artísticos, uma novidade: “pensar no teatro não mais como uma simples série de espetáculos, mas como verdadeiro serviço público, no qual cada

---

<sup>44</sup> *Eravamo in due, un triestino e un pugliese, entrambi molto sensibili ad una sorta di segreta sollecitazione che Milano ci trasmetteva, la sollecitazione a credere violentemente che quel sogno era, non solo possibile, ma addirittura indispensabile.*

<sup>45</sup> A sede histórica do Piccolo Teatro (localizada na Via Dante) era, primeiramente, um cinema e depois se tornou um local de horrendas perseguições para muitos partidários no período da guerra.

<sup>46</sup> Teatro de arte para todos.

espetáculo responde a um critério de um projeto em continuidade”<sup>47</sup> (1997, p. 23). E, para isso, conforme acrescenta Gregori, é necessário um novo espectador que seja atraído para o teatro não somente por uma proposta artística diferente, inovadora, atraente, mas por condições financeiras favoráveis.

Esse espectador, ao contrário de permanecer passivo diante dos espetáculos, deve se comunicar com eles, questionando-os e refletindo acerca de suas implicações sociais e políticas. Era esse o “teatro diferente” que Strehler e Grassi, desde o início de sua carreira artística, queriam fundar. Um teatro de arte (e arte aqui como sinônimo de espetáculos de alto nível crítico e artístico, ou seja, espetáculos produzidos a partir de obras de Jouvett, Stanislavski, Shakespeare, Brecht, Tchecov) para todos (espectadores de todas as raças, cores e credos). Um teatro que, além de expressão artística, fosse um canal de manifestação política no clima tenso do pós-guerra: um teatro reflexivo, que provocasse a população e a fizesse questionar.

Não obstante, Strehler e Grassi estavam cientes do risco que corriam ao envolver política no teatro em um momento ainda tenso para a sociedade italiana. Com o término da Guerra, em 1945, a política italiana passou por grande transição. Em abril daquele ano, a reunificação do país deu lugar ao quinto governo pós-fascista: O *Partito d'Azione* [Partido de Ação], chefiado por Ferruccio Parri, líder do partido *Azionista*, que se afirmava um dos grandes adeptos da guerra de resistência. O governo de Parri prometia mudanças significativas em relação ao cidadão e ao estado. Goffredo Adinolfi (2009), em seu artigo *Continuidades e Descontinuidades da realidade política italiana (1943-1949)*, defende que a decisão mais importante no governo Parri foi a instituição de uma Assembléia, denominada *Consulta Nazionale*, cujo intuito era o de estabelecer uma ligação com a época liberal, concebendo o fascismo como “parênteses no percurso de desenvolvimento político no reino da Itália no sentido da constituição de um regime democrático” (ADINOLFI, 2009, p.294). A *Consulta Nazionale* também buscava legitimação do tipo parlamentar.

No entanto, apesar dos anseios por mudanças, o governo de Parri permaneceu no poder somente até dezembro de 1945, quando cedeu lugar ao consulado de Alcide de Gasperi, secretário geral dos Democratas Cristãos (DC) e ministro dos assuntos estrangeiros desde o

---

<sup>47</sup> [...] *Pensare al teatro non più come a una semplice serie di spettacoli ma come a un vero e proprio pubblico servizio ove ciascuno spettacolo risponde a un criterio di continuità progettuale.*



governo de Bonomi, em 1944. De Gasperi chefiou o governo ininterruptamente até o ano de 1953.

Adinolfi (2009) explica que o regime democrático encontrou dificuldades para se desenvolver como regime autônomo, uma vez que a estrutura partidária do país, na época, estava dividida em dois partidos heterodiretos: por um lado, havia o partido dos Democratas Cristãos (DC), cujas raízes remontam às ações católicas e era fortemente influenciado pela Igreja Católica e por outro lado, encontrava-se o Partido Comunista, que viria a ser o segundo maior partido italiano, mas era considerado suspeito por sua ideologia e por sua ligação com a União Soviética.

Foi nesse cenário politicamente dividido que, em junho de 1946, aconteceram as eleições para a Assembleia Constituinte e o referendo institucional, que indagava os leitores acerca da preferência pela adoção de um regime monárquico ou republicano. Não houve consenso: a Itália continuou dividida entre os regimes monárquico e republicano: o norte votou pela república, e o sul, pela monarquia. Quanto ao resultado dessas eleições, o vencedor foi o partido dos Democratas Cristãos (DC), com 35,21% dos votos, em segundo lugar foi o Partido Socialista, com 20,68% dos votos e em terceiro lugar o Partido Comunista, com 18,83% dos votos. O *Partito d'Azione* conseguiu somente 1,45% dos votos (ADINOLFI, 2009). Diante desses resultados, o autor conclui que a Itália ainda estava dominada pelo regime autoritário, uma vez que o regime democrático ainda não tinha forças para se enraizar no poder.

Adinolfi (2009) informa ainda que, no ano seguinte, o Partido Comunista foi afastado do governo, e de Gasperi formou uma coligação governamental com os liberais e com o *Partito Socialista dei lavoratori Italiani*, formação política nascida da ruptura da direita do Partido Socialista. Somente em 1948 a constituição foi aprovada pelos partidos, conduzindo a Itália a tornar-se uma república parlamentar, baseada em um sistema eleitoral proporcional. Nesse contexto, duas câmaras -- a câmara dos deputados e a câmara do senado -- foram estabelecidas, através de um sistema chamado *bicameralismo perfetto*, pois ambos os ramos do parlamento exercem exatamente os mesmos poderes e elegem conjuntamente o chefe de estado.

Em abril desse ano, houve as primeiras eleições legislativas, nas quais o Partido Democrático Cristão foi o vencedor, tornando-se, por excelência, o partido anti-comunista e permanecendo no poder até meados da década de 60. Nesse período de transição política, que inicia em 1943, com a queda do fascismo, e termina em 1948, com as eleições legislativas, a Itália sediou nove governos e quatro presidentes do

Conselho: Badoglio (dois ministérios), Bonomi (dois ministérios), Parri (um ministério) e de Gasperi (quatro ministérios).

Obviamente, diante desse cenário político transitório e, consequentemente, delicado, Strehler, zeloso para com seu teatro, procurava manter-se cauteloso ao envolver política no palco. Retomando a noção de Patronagem de Lefevere, o polissistema cultural no qual se inseria Strehler e o Piccolo Teatro estavam à mercê das forças políticas (patronagem ideológica), que poderiam reprimir ou não a encenação de determinadas peças, sobretudo aquelas ancoradas em alto teor político. Conforme ressalta Strehler na carta a De Monticelli: “houve momentos nos quais um texto, indesejável a uma determinada força política, quase colocou em risco a vida do Piccolo Teatro por anos”<sup>48</sup> (2000, p.56).

Porém, visto que o Piccolo Teatro nasceu em meio a esse turbilhão de acontecimentos políticos e sociais, em um cenário de pós-guerra, precisou absorver as ambiguidades e os paradoxos políticos para tentar criar uma consciência civil na Itália. Além disso, grande parte da população era analfabeta e o teatro deveria servir também como uma espécie de escola de civilidade. Strehler e Grassi, na condição de artistas e intelectuais politizados, não negligenciaram essas questões peremptórias para a época e, portanto, fundaram um teatro engajado social e politicamente, cujo objetivo estava além do entretenimento.

Com o Piccolo Teatro, enfim, fundado a partir da união consciente da política e da sociedade, a Itália, mais especificamente a cidade de Milão, passou a ter uma casa, um local estável para a apresentação dos espetáculos. Segundo Gautam Dasgupta (1998), O Piccolo realizou sua promessa inicial e se tornou muito mais que um teatro que apresenta trabalhos de alta qualidade artística: tornou-se, verdadeiramente, ícone cultural, estendendo seu alcance para ensinar o público, além de diverti-lo.

No dia 14 de maio de 1947, como a realização de um sonho, o Piccolo Teatro foi inaugurado com a encenação de *L'albergo dei Poveri*, de Maxim Gorki, dirigida por Strehler após um ano de rigorosos ensaios. Em uma de suas anotações pessoais expostas no livro *Non chiamatemi maestro*, Strehler revela o turbilhão de sensações que o acompanhou naquele dia da fundação do Piccolo (2007b, p.48):

---

<sup>48</sup> *Vi sono stati momenti in cui un testo 'sgradito' a una certa forza politica ha quasi messo in gioco la vita del Piccolo Teatro per anni.*

Lembro-me, como se fosse hoje, a noite de 14 de maio de 1947. Por trás de uma cortina vermelha, velha e desbotada, na penumbra que antecede cada início de um espetáculo, estávamos Paolo e eu, jovens e assustados, talvez conscientes que naquele momento preciso não era somente o destino de um espetáculo, *L'albergo dei Poveri* de Gorki, que estava em jogo, mas também o de um teatro, para o qual dedicamos o amor exclusivo de toda uma vida.<sup>49</sup>

Tratava-se do ponto de partida para uma série de espetáculos que passariam a fazer parte do cotidiano dos cidadãos de Milão, enriquecendo cultural e artisticamente seu modo de conceber e participar da dramaturgia.

De 1947 a 1967 o Piccolo Teatro não teve tréguas. Foram vinte anos de produções, espetáculos e, naturalmente, crescimento artístico. Segundo Bentoglio (2002), nesse período, o Piccolo Teatro apresentou mais de 4.300 espetáculos, dirigidos e produzidos por Strehler, em 142 localidades italianas e em 116 cidades estrangeiras na Europa, nos Estados Unidos, no Canadá, na América do Sul e no Norte da África.

A vida de Strehler, durante essas duas décadas, foi o Piccolo Teatro. Ele se dedicava integralmente à produção e direção dos espetáculos. Tanto que em agosto de 1951, Strehler já havia dirigido 52 obras teatrais e 16 óperas (BENTOGGIO, 2002). Também nesse mesmo ano, foi fundada a *Scuola d'arte Drammatica* do Piccolo Teatro (atual *Paolo Grassi*), onde Strehler lecionou aulas de recitação.

Em consequência da experiência adquirida no decorrer desses anos de trabalho, Strehler se tornava cada vez mais exigente na preparação dos espetáculos. Por conseguinte, os ensaios eram mais longos e a preparação era mais rigorosa. Logo, o número de espetáculos produzidos e dirigidos por ano começou a diminuir.

De 1954 a 1958, o repertório do Piccolo se tornou mais refinado e mais aprofundado, graças à rigorosa seleção de Strehler. Os pilares dramáticos desses anos foram Goldoni (*A trilogia de férias*, 1954),

---

<sup>49</sup> *Ricordo come fosse adesso la sera del 14 maggio 1947. Dietro a un sipario rosso, vecchio e stinto, nella penombra che precede ogni inizio in teatro, stavamo Paolo e io, giovani e impauriti, forse consapevoli che in quel preciso momento si stava giocando non solo il destino di uno spettacolo, L'albergo dei poveri di Gorkij, ma quello di un teatro, a cui abbiamo in seguito dedicato l'amore esclusivo di tutta una vita.*

Brecht (*A ópera dos três vinténs*, 1956 e *Alma boa de Sesuan*, 1958), Shakespeare (*Coriolano*, 1957), Tchecov (*O jardim das cerejeiras*, 1955), Bertolazzi (*El nost Milan*, 1955) e Federico Zardi (*Os Jacobinos*, 1957).

Além da rígida seleção das peças a serem encenadas, o diretor passou a exigir melhor qualidade na parte técnica de sua preparação (figurino, luzes, cenário) e isso, portanto, indicava maior gastos nas economias do Piccolo Teatro, além de exigir mais tempo nos ensaios e na preparação do espetáculo. Como consequência, Strehler e Grassi começaram a se desentender na administração do teatro. Não obstante, ambos sabiam que a boa qualidade do teatro dependia de verbas. Não era possível preparar bons espetáculos sem dinheiro (HOROWITZ, 2004).

Em decorrência das dificuldades em manter o Piccolofinanceiramente e as frequentes discussões com Grassi, em vista das divergências de opiniões,<sup>50</sup> Strehler foi, aos poucos, se afastando do teatro e, no ano de 1967, começou a refletir seriamente sobre sua carreira no teatro e sobre o Piccolo. Além dessas dificuldades, Strehler enfrentava problemas com a política. O diretor pertencia ao Partido Comunista Italiano e, em 1968, sofreu ataques dos partidos da direita por incorporar o experimentalismo em seu trabalho de palco.

De fato, no ano de 1968 o país passava por grandes mudanças, não só no âmbito político,<sup>51</sup> mas também no cultural. Nesse ano, os

---

<sup>50</sup> Apesar de discordarem em alguns pontos, Strehler e Grassi nunca deixaram de manter contato. Como disse Strehler a Ronfani: “Continuamos amigos, em caminhos diversos, mas amigos.” (1986b, p. 234) E na década de 70 fizeram juntos a produção de *Santa Giovanna dei Macelli*, encenada pela companhia fundada por Strehler e o Piccolo.

<sup>51</sup> Em 1967, após alguns anos de aparente “estabilidade” política, conquistada com a vitória dos Democratas Cristãos nas eleições de 1948, aconteceram os primeiros confrontos revolucionários de alguns jovens estudantes da *Libera Università di Trento* (entre eles, Renato Curcio, Margherita Cagol e Giorgio Semeria) em algumas universidades italianas. A situação se agravou no ano seguinte, quando as invasões estudantis foram acompanhadas por confrontos entre manifestantes e a polícia. No final de 1969, os trabalhadores saíram às ruas em protesto por uma negociação entre os sindicatos e o governo, para que novos convênios coletivos fossem criados, superando os dos anos anteriores. No decurso desses protestos, houve vários episódios de violência que marcaram o início dos “anos de chumbo” no país. No dia 12 de dezembro do mesmo ano, uma bomba foi explodida na sede do Banco da Agricultura, localizado na *Piazza Fontana*, em Milão, causando a morte de 17 pessoas e ferindo 88. Oito meses mais tarde, nesse clima tenso de revolução e violência, nasceu o

teatros estáveis da Itália foram vítimas de grandes protestos, oriundos de ideias opostas à política artística dos teatros fixos que surgiram sucessivamente após a fundação do Piccolo Teatro. As ideias contra os teatros estáveis na Itália estavam reprimidas na mente dos (jovens e revolucionários) fundadores dos teatros alternativos, que protestavam e lutavam por revolução artística, por uma arte livre, que zelasse pela liberdade de expressão.

O diretor de teatro passou a ser considerado um vilão, um ditador. Os jovens revolucionários queriam acabar com a direção de teatro e criar as “cooperativas teatrais”, nas quais toda a equipe trabalharia junto, sem a orientação de determinado diretor e/ou coordenador. Além disso, queriam levar o teatro até as periferias e atingir o público excluído da atividade dramaturgica. Conforme explica Andrea Bissicchia (1979), há uma antítese, um desencontro entre teatro institucionalizado e teatro alternativo. Se se pensa na filosofia do teatro estável e na filosofia do teatro alternativo, ambos parecem buscar a mesma coisa, porém de

---

movimento das Brigadas Vermelhas (*Brigate Rosse*), cujas origens remontam aos movimentos estudantis que iniciaram em 1947 e cuja ideologia é marxista-leninista (AZCONA; RE, 2013). O intuito das Brigadas Vermelhas era o de opor-se à orientação reformista do Partido Comunista Italiano e combater o projeto contra-revolucionário do capitalismo multinacional para construir o Partido Comunista combatente e os organismos revolucionários de massa. Para atingir tal objetivo, os integrantes das Brigadas Vermelhas pretendiam enfraquecer o estado italiano e causar uma revolução marxista, liderada pelo proletariado, que levasse a Itália a se separar da Aliança Ocidental. A tensão política no país era grande, uma vez que as Brigadas Vermelhas ameaçavam, ou melhor, aterrorizavam os Democratas Cristãos que estavam no poder. Seus violentos ataques se resumiam em sequestros relâmpagos, atentados incendiários e explosões de bombas. Um dos acontecimentos mais marcantes dos anos de chumbo foi o sequestro e assassinato do primeiro ministro da Democracia Cristã, Aldo Moro, em 1978. Após esse acontecimento, as Brigadas Vermelhas começaram a perder a força e, no início dos anos 80, cerca de 500 brigadistas estavam detidos. Em 1984, as Brigadas Vermelhas seccionaram-se em duas partes, dando origem ao Partido Combativo Comunista (BR-PCC) e à União Comunista Combativa (BR-UCC). A partir de então, os integrantes buscaram apoio do proletariado da KGB (Comitê de segurança), da Tchecoslováquia e dos palestinos. Porém, um cauteloso plano policial e judicial conseguiu combater esses grupos e reduzi-los até quase ao seu desaparecimento. Em 1988, com uma grande crise interna e a intensificação de detenções de alguns de seus membros, as Brigadas Vermelhas se dissolveram completamente, pondo fim aos violentos ataques terroristas que assombraram, por quase vinte anos, a população italiana.

formas diferentes: enquanto o teatro institucionalizado espera pelo público em massa (e quer tê-lo presente nos espetáculos), o teatro alternativo não acredita que isso seja possível e, então, busca formas (repertório diferenciado, equipe preparada) para chegar até o público.

Após, então, o grande protesto de 1968, o teatro italiano voltou a ser teatro itinerante. Foi a época chamada de descentralização do Teatro. O Piccolo Teatro, no final dos anos 60 e início dos anos 70, parecia ter perdido sua força, em consequência dos protestos e das lutas por um novo sistema de teatro (ou melhor, pela volta ao velho sistema de teatro: um teatro móvel, que vai até o público). Segundo Bissicchia (1979), a relação teatro-sociedade, criada pelas estruturas do Piccolo, mostrou-se insuficiente no final dos anos 60 e início dos anos 70, momento no qual são criados novos caminhos para o teatro. Na temporada de 1968/69, por exemplo, a prefeitura de Milão instituiu o Teatro *Quartiere*, que consistia em uma estrutura móvel com o objetivo de descentralizar a atividade teatral.

A meu ver, o Piccolo sempre procurou traçar o caminho que o teatro alternativo traça, ou seja, aquele de fazer com que o público das periferias estivesse presente nas atividades teatrais. Porém, mesmo assim, é difícil não pensar em paradoxos: mesmo facilitando o acesso para que o público das classes mais baixas participasse dos espetáculos, parecia difícil inseri-los na vida teatral, se eles não tinham as condições mínimas de subsistência e as ferramentas críticas e intelectuais necessárias para o tipo de repertório que o Piccolo oferecia. A ideia de que o teatro era prerrogativa da burguesia e da elite parecia estar ainda muito presente naquela época.

Retornando ao memorável ano de 1968: na entrevista concedida a Ronfani (1986b, p.232), Strehler conta que, em uma manhã de 1968, jovens faziam um protesto em frente à sua casa e gritavam por revolução artística e cultural. Seguravam cartazes com as seguintes frases: “morte a Strehler”, “morte a Grassi”, “morte ao vilão do teatro”, “morte ao monstro”. Strehler saiu de sua casa e convidou esses jovens para acompanhá-lo até o Piccolo Teatro. Chegando lá, pediu-lhes que entrassem em sua sala e após lhes mostrar sua cadeira miserável, disse: “[...] vocês acreditam que esta seja uma poltrona? Muito bem, peguem-na. Logo, peguem meu lugar. Mas lembrem-se que Strehler faz o teatro aqui na Europa: dentro e fora, com ou sem vocês, com estruturas, sem

estruturas”.<sup>52</sup> Após esse acontecimento, Strehler decidiu ausentar-se do Piccolo e deixá-lo aos cuidados de Grassi.

Entretanto, é importante mencionar que não foi somente por causa desse protesto que o diretor decidiu deixar seu lugar no Piccolo. Como dito anteriormente, o diretor já estava enfrentando algumas tribulações na administração do teatro e na política nos anos anteriores. Na entrevista com Rofani, Strehler conta que decidiu deixar o teatro porque percebeu que seria o modo “de buscar um pouco de clareza em meio a tanta confusão” (STREHLER, 1986b, p.234). Para o diretor, o momento pelo qual passava (e pelo qual passava também o país) exigia que ele abandonasse tudo e começasse do zero, mesmo que fosse penoso.<sup>53</sup>

Mas, embora tenha sido difícil, a saída do Piccolo oportunizou a Strehler um momento de reflexão, de busca por tentar entender o que se passava no país naquele ano, tão confuso e tão cheio de mudanças.<sup>54</sup>

Quando saí pela porta do Piccolo, não sabia muito bem o que havia feito, mas sabia de uma coisa: que iria continuar fazendo teatro. Como? Onde? Isso eu ignorava. Retirei-me para repousar e refletir na mansão de amigos em Portofino, uma mansão isolada em cima da montanha; à qual se chegava de *jeep*; era muito ampla e acabei por tornar o lugar o centro de nossa atividade. Lá tentei entender melhor o que havia acontecido e até para explicar para mim mesmo, escrevi uma série de artigos, que publiquei na imprensa da

---

<sup>52</sup> [...] *voi credete che questa sia una poltrona? Va bene, prendetela allora, predetevi il mio posto. Ma ricordatevi che Strehler fa il teatro qui in Europa dentro fuori, senza di voi, con voi, con le strutture, senza le strutture.*

<sup>53</sup> Em uma entrevista concedida ao crítico Siegfried Melchinger em 1974, Strehler afirmou deixar as estruturas do Piccolo, pois precisava de momento de reflexão. Segundo ele: “deixei o Piccolo Teatro por muitas razões objetivas, ‘históricas’. Mas também porque eu precisava conquistar novo espaço interior. Era uma espécie de pausa ou silêncio. Talvez essa pausa não tenha existido, ou foi relativa, mas com certeza me distanciei do teatro que eu criei. Quis vê-lo um pouco de longe. Mas não por ‘confusão’, mas por lucidez. E por uma perturbação interna que nem eu conhecia” (1974b, p.141-2). Essas palavras estão registradas em *Per un teatro umano*, publicado em 1974, pela editora Feltrinelli.

<sup>54</sup> A entrevista de Strehler está registrada no livro *Io, Strehler: Una vita per il teatro: conversazione con Ugo Ronfani*, publicada em 1986.

esquerda, nas quais eu critiquei duramente as responsabilidades de certos intelectuais e políticos que debochavam das contestações estudantis, talvez esperando utilizá-las para seus próprios fins. Depois comecei a pensar no futuro e um pouco em mim mesmo. (STREHLER, 1986b, p. 235)<sup>55</sup>

A luta de Strehler foi silenciosa. Ele não fez protestos para voltar ao seu lugar no Piccolo. Preferiu retirar-se e continuar seu trabalho como diretor em outro lugar. Por um lado porque estava cansado. As constantes discussões com Grassi e as tribulações políticas o desgastaram física e psicologicamente. Mas por outro, porque precisava de um momento de reflexão, para entender o que se passava com o país e com ele mesmo.

Quanto à decisão de Strehler de ausentar-se do Piccolo Teatro, Ivo Chiesa (2000) escreveu, no ano de 1968, uma carta, na qual dizia sentir muito pela perda que a dramaturgia italiana e o Piccolo Teatro sofreriam com a ausência do diretor. Também tentava convencê-lo a voltar atrás em sua decisão e retornar ao Piccolo:

[...] Mas então, por que te escrevo? Para falar-te da minha dor ao ver-te deixar uma área de teatro na qual acredito, em ver interrompida uma colaboração entre dois homens que, na minha opinião, não estão com cinquenta anos de idade, visto que, para mim, são ainda aqueles com quem cresci na vida e no teatro. Como motivo, poderia bastar esse. Mas, de fato, esse é o primeiro motivo, meu caro Giorgio. Mas escrevo-te também para fazer uma tentativa: pedir para

---

<sup>55</sup> *Quando uscii dalla porta del Piccolo non sapevo bene che cosa avrei fatto. Cioè, sì: sapevo una cosa, che avrei continuato a fare teatro. Come, dove? Questo lo ignoravo. Mi ritirai a riposare, e a riflettere, in una villa di amici a Portofino. Era una villa isolata, in cima alla montagna; vi si arrivava in jeep; era abbastanza ampia e finì per diventare il centro della nostra attività. Là cercai di capire meglio quello che era successo; e anche per spiegarlo meglio a me stesso scrissi una serie di articoli, che pubblicai sulla stampa di sinistra, nei quali ero poco tenero a proposito delle responsabilità di certi intellettuali e politici che si erano messi a scimmiettare la contestazione studentesca, forse sperando di piegarla ai loro disegni. Poi cominciai a pensare al futuro. E un poco a me stesso.*



voltares atrás em tua decisão. Imagino ser o último a pedir-te isso; os outros já o fizeram, evidentemente, sem sucesso. Mas esta é minha tentativa. Não posso deixar de fazê-la.<sup>56</sup> (CHIESA, 2000, p.168)

Chiesa, além de editor de *Sipario* no ano de 1951, revista em que Strehler publicava anotações de direção e textos teóricos acerca do teatro, era também jornalista, crítico e diretor do *Teatro Stabile di Genova*, o qual dirigiu por quarenta e cinco anos (de 1955 a 2000). Sendo crítico teatral e também diretor, Chiesa admirava o trabalho de Strehler nos palcos e, além de expressar sua tristeza pela ausência do diretor, dizia na carta que a decisão de Strehler não influenciaria somente ele, como pessoa e como profissional do teatro, mas toda a sociedade artística, a qual sentiria falta das direções dos espetáculos teatrais que o Piccolo viria a produzir nos anos seguintes.

Fora do Piccolo, Strehler organizou seu próprio grupo que chamou de *Gruppo Teatro e Azione*, com o intuito de fundar a primeira cooperativa profissional dramatúrgica na Itália. Segundo Horowitz (2004), embora as produções que Strehler dirigiu com o grupo tenham sido elogiadas, o *Teatro e Azione* só sobreviveu por quatro anos. Um dos trabalhos importantes de Strehler fora do Piccolo foi a ópera *Simon Boccanegra*,<sup>57</sup> encenada na *Scala*, de Milão, no ano de 1971.

O diretor retornou ao Piccolo Teatro no ano de 1972,<sup>58</sup> pois Grassi foi convidado a assumir o cargo de superintendente do teatro

---

<sup>56</sup> *Ma allora perchè ti scrivo? Per dirti il mio dolore nel vederti lasciare una zona di teatro nella quale credo, nel vedere interrotta una collaborazione fra due uomini che per me non hanno quasi cinquant'anni, visto che, per me, sono ancora quelli insieme ai quai sono cresciuto nella vita e nel mestiere. Come motivo, potrebbe bastare. E difatti è il motivo primo, Giorgio mio. Ma io ti scrivo anche per compiere ancora un tentativo: per chiederti se puoi ritornare sulla tua decisione. Immagino di essere intervenuto buon ultimo; altri lo hanno certo già fatto, evidentemente senza successo. Ma questo è il mio tentativo. Non so rinunciarci.*

<sup>57</sup> Segundo Horowitz (2004), *Simon Boccanegra* contribuiu, de certa forma, para a produção de *Re Lear* que Strehler viria a produzir no ano seguinte, em 1972, pois ambas as obras têm como tema central o desespero de um pai abandonado por suas filhas.

<sup>58</sup> Em *Per un teatro umano*, Strehler revela a razão pela qual retornou ao Piccolo Teatro após um período de ausência. Em suas palavras: “para mim, apesar de tudo, foi um desafio. E é essa também a razão pela qual retornei ao Piccolo Teatro. Não podia deixar de retornar, quando me ofereceram, sabendo

*Scala*. Provavelmente, os dois não conseguiriam mais encontrar harmonia para trabalhar juntos e, portanto, Strehler voltou ao Piccolo como seu único diretor e administrador, dando continuidade à vida artística do teatro, produzindo novamente diversas encenações.

O novo percurso do Piccolo foi centrado em uma política de grandes espetáculos e com um repertório generosamente aberto aos clássicos e às novidades. Tanto que a obra escolhida para inaugurar essa nova fase do Piccolo (e o retorno de Strehler) foi *Re Lear*, encenada no dia 04 de novembro de 1972. Essa nova fase do teatro incluía o objetivo de realizar mais ou menos 365 espetáculos em seis anos. Segundo Cavaglieri (2002), o enorme sucesso representa um verdadeiro renascimento do Piccolo Teatro e propõe novamente o problema de uma nova sede, diante da insuficiência da velha sala da Rua Rovello. Por conseguinte, Strehler começa a lutar por um novo teatro, mais moderno, com mais espaço para acolher os espetáculos e para lhes proporcionar melhor qualidade (e mais conforto ao público).

Em 1976, graças a um acordo com a RAI, todos os espetáculos passariam a ser gravados e transmitidos pelo canal televisivo italiano, facilitando, dessa forma, a difusão das produções do Piccolo Teatro para outros lugares do país. Isso também proporcionou a gravação dos espetáculos, constituindo a herança histórica do teatro (hoje se encontram no arquivo histórico do Piccolo Teatro).<sup>59</sup> As produções gravadas e transmitidas em rede nacional através da RAI foram: *Re Lear*, de Shakespeare (1972); *La tempesta* (1978); *Il Temporale*, de Strindberg (1980); *Anima buona di Sezuan* (1981); *Minna Von Varnhelm* (1983), de Gotthold, e *La Grande magia* (1985), de Eduardo De Filippo.

No ano de 1979, Strehler candidatou-se ao Partido Socialista no Parlamento Europeu e, em 1982, em Estrasburgo, “lutou por uma Europa ‘humana’, uma Europa dos homens e da comunidade, das ideias e da cultura”<sup>60</sup> (BENTOGGIO, 2002, p.38). No ano seguinte, em 1983, desenvolveu o projeto de um teatro europeu e, graças ao auxílio do

---

as minhas premissas e condições, o cargo de direção. Aceitei, não porque o Piccolo Teatro foi minha criação, mas porque era uma nova -- e talvez última -- tentativa de verificar o teatro público como teatro da razão, da poesia, ou seja, da arte, que me amadureceu nesses anos duros e escuros de dúvidas e de lutas” (1974b, p.73).

<sup>59</sup> Os documentos do arquivo histórico do Piccolo Teatro acessíveis aos pesquisadores podem ser obtidos em: <[www.piccoloteatro.org/eurolab](http://www.piccoloteatro.org/eurolab)>.

<sup>60</sup> *Strehler si batte per un'Europa 'umana', un'Europa degli uomini e delle comunità delle idee e della cultura*

Ministro da cultura francês Jack Lang e do Presidente da República François Mitterand, se concretizou e, portanto, nasceu oficialmente o *Theatre de l'Europe*,<sup>61</sup> cuja presidência foi assumida por Strehler.

Segundo Bentoglio (2002), o *Theatre de l'Europe* era um organismo fundado com o objetivo de estimular o diálogo entre homens do teatro e o público europeu, para criar um sistema de produção e distribuição de teatro nos diversos países da Europa, através de um organismo que dispusesse de orçamento anual e sede própria. No entendimento de Sachs (1998), mesmo sendo presidente e co-fundador do *Theatre de L'Europe* e tendo que trabalhar, muitas vezes, nos países de língua alemã, Strehler não abandonou o Piccolo Teatro e permaneceu firme na ideia de desenvolver projetos culturais no âmbito da dramaturgia italiana.

No ano de 1987, Strehler desistiu do Partido Socialista e se candidatou nas listas eleitorais do Partido Comunista. O diretor, então, foi eleito para o Senado da república e, a partir de então, começou a empenhar-se politicamente em redigir uma lei orgânica para o teatro de prosa. Bentoglio (2002) explica que, no ano seguinte, Strehler apresentou projeto de lei sobre o teatro na Câmara de deputados do parlamento italiano, junto com o deputado Willer Bordon, membro da comissão parlamentar de vigilância da RAI. Porém, infelizmente, esse projeto não foi nem discutido e muito menos levado adiante.

Ainda nesse ano, Strehler inaugurou dentro do Piccolo Teatro sua nova escola de teatro. O diretor sempre se preocupou com a formação do ator e queria dirigir uma escola de teatro que estivesse intimamente ligada à tradição do Piccolo Teatro. Por conseguinte, na didática dos cursos eram utilizados os critérios pedagógicos mais modernos no âmbito da formação do ator.

Quanto aos cursos da escola, esses eram conduzidos pelo próprio Strehler, que fez longo estudo da dramaturgia por meio da obra *Fausto*, de Goethe. Segundo Stefano Zecchi (1998), a escolha de Strehler em produzir e interpretar essa obra revela uma identificação sua com Goethe e depois com Fausto, pois “o poeta de Weimar apresentava a totalidade de existência pela qual Strehler provavelmente sempre ansiava. Ser artista e político, poeta e pesquisador de almas, cientista e homem de teatro. Isso é Goethe e isso é representado pelo seu *Fausto*”<sup>62</sup> (1998, p.60).

---

<sup>61</sup> O espetáculo de inauguração do teatro foi *La tempesta*.

<sup>62</sup> [...] *perchè il poeta di Weimar rappresentava una totalità d'esistenza che probabilmente Strehler aveva sempre vagheggiato. Essere un artista e un*

Abordar a obra goethiana significava para Strehler absorver certa complexidade do mundo que não poderia ser lida ou compreendida pelo alfabeto político e socialista do diretor em sua vida e em sua carreira artística. Por essa razão, Strehler fez desse espetáculo uma pesquisa. Não queria limitar-se à encenação da obra; portanto, encontros e manifestações constituíram a base para compreender a grandeza e a complexidade da obra de Goethe.

*Fausto* foi encenado em duas partes (parte 1 e parte 2), respectivamente, nos anos de 1989 e 1991. Nas duas encenações o diretor subiu no palco para interpretar o protagonista, depois de muito tempo distante do palco como ator. Segundo Bentoglio (2002), Strehler interpretou o personagem e dirigiu as encenações com dificuldade, em consequência do cansaço físico que o acometia naquele momento.

Paolo Bosisio (1997) observa que, nesse ponto de sua carreira, Strehler depara-se com grande dificuldade para suportar as exigências físicas e psicológicas da interpretação do personagem Fausto. Dessa forma, sua enunciação caracteriza-se por longas pausas, que deixam o teatro em silêncio e a companhia inativa por longos períodos de tempo. Segundo Bosisio (1997), as críticas do público em relação à sofrida interpretação de Strehler em *Fausto* prejudicaram a credibilidade e o prestígio do diretor e de seu teatro, pelo menos na Itália. Porém, apesar desse infeliz acontecimento, Strehler não desistiu desse trabalho que ele mesmo chamou de “pesquisa-espetáculo”.

Nos anos sucessivos, Strehler, cansado física e mentalmente, não conseguiu mais se dedicar de modo integral às atividades teatrais. O diretor não deixava de propor produções interessantes, mas acabava abandonando os espetáculos no período de preparação. Uma dessas produções foi *O avarento*, de Molière. Strehler começou a prepará-la, mas não conseguiu concluir e passou a direção para Lamberto Puggelli. Algo parecido aconteceu com *Mãe coragem de Sarajevo*, de Brecht, cujo espetáculo foi abandonado durante o período de preparação.

Segundo Sachs (1998), os últimos anos de vida de Strehler foram marcados por constante luta política, que o levou a colocar em discussão o papel do Piccolo Teatro na sociedade milanese. Segundo o autor (1998), por quarenta anos, Strehler e todos os adeptos do Piccolo Teatro lutaram por um novo teatro, com espaço suficiente e instalações modernas, a fim de facilitar o desempenho dos espetáculos. No ano de 1980, a cidade de Milão decidiu, finalmente, proceder em seu projeto de

---

*politico, un poeta e uno scrutatore di anime, uno scienziato e un uomo di teatro. Questo è Goethe e questo è rappresentato dal suo Faust.*

reforma do Piccolo; porém, as forças políticas colocaram uma série de impedimentos. Em consequência da estrondosa luta de Strehler contra a política, ele passou a ser visto com arrogância na sociedade milanesa. No entanto, recebeu honras e méritos pelo mundo afora.

Essa sede do teatro, batizada como *Piccolo Teatro Strehler* em homenagem ao diretor, só ficou pronta no ano de 1997, pouco tempo antes da morte de Strehler que, infelizmente, não conseguiu inaugurá-la. O diretor faleceu na noite de Natal no ano de 1997, em sua casa em Lugano, em consequência de um ataque cardíaco. Sua morte aconteceu após o término de um ensaio de *Così fan tutte*, ópera de Mozart que inauguraria a nova sala do Piccolo Teatro. Sachs (1998) conta que a procissão do funeral de Strehler acabou na entrada da nova sede do Piccolo Teatro. O caixão “se curvou” na porta do teatro, porém não entrou. Na opinião de Sachs (1998, p.52), “foi um momento vergonhoso na história de uma cidade com uma brilhante história cultural.”<sup>63</sup>

Sachs não menciona, mas o mérito por instaurar a direção de teatro na Itália e fundar o primeiro teatro estável público no país é de Strehler. O Piccolo Teatro marca uma importante fase no âmbito dramático para a Itália. A partir da fundação do Piccolo, novas sedes de teatro começaram a surgir pelo país, bem como a profissão de diretor. Consequentemente, as companhias teatrais se tornavam mais consistentes à medida que decidiam trabalhar em determinada sede, para um teatro, junto a um diretor que administrasse os espetáculos. Milão deve sua rica cultura dramática aos esforços de Strehler e de Grassi para renovar e reformar a cultura no país, começando por Milão até chegar aos outros países da Europa.

### 2.1.1 Strehler e seus mestres

Como vimos, o percurso intelectual de Strehler foi desde cedo caracterizado por forte influência da cultura centro-europeia: da música à literatura e ao teatro. A França e a Alemanha especificamente tiveram papel significativo no seu desenvolvimento como intelectual e diretor de teatro, sobretudo o trabalho de três grandes dramaturgos, que se tornaram, posteriormente, seus mestres: Jacques Copeau, Luis Juvet e Bertold Brecht. O diretor (2007a) reconhece com orgulho a influência positiva e enriquecedora desses grandes dramaturgos e encenadores em sua carreira artística e intelectual: “Todos esses três mestres tinham uma

---

<sup>63</sup> *It was a shameful moment in the history of a city with a brilliant cultural history.*

concepção teórica precisa, precisíssima da direção teatral. Nem sempre coerente, talvez. Nem imutável. Mas reconhecível e formulada nas obras escritas e nos ensinamentos. Desses três mestres, cada um me ensinou teoricamente alguma coisa” (2007a, p.55).

O primeiro -- Copeau -- foi um grande dramaturgo, diretor e ator francês que, no ano de 1913, fundou o teatro *Vieux Colombier*, em Paris. Também trabalhou como crítico de teatro de vários jornais franceses, participando da criação da revista *La Nouvelle Revue française*, em 1908, ao lado de Andre Gide e Jean Schlumberger. Além disso, o artista fundou em seu teatro uma escola, que formou toda uma geração de artistas franceses (os principais herdeiros de Copeau são Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Dasté e Andre Barsacq).

Carlson (1995, p.329) afirma que “Copeau foi o mais influente diretor teatral de sua geração na França e declarou-se, muitas vezes, inimigo da teorização abstrata”, o que significa que Copeau era contra todo tipo de teatro que excluísse ou que apagasse os aspectos da verdade humana. Segundo Carlson (1995) em seu ensaio intitulado *Essai de rénovation dramatique (Ensaio da renovação dramática)*, Copeau apresentou traços revolucionários; mostrou sua abominação ao teatro entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo, à ignorância e à falta de disciplina e de organização e propôs um teatro que servisse de inspiração para os atores e para a plateia restaurar a beleza no espetáculo cênico. Copeau propôs um “novo teatro, erguido sobre alicerces absolutamente sólidos” (CARLSON, 1995, p.329).

Talvez seja essa a razão pela qual Strehler tenha se identificado tanto com Copeau. O diretor italiano também foi sempre avesso a qualquer ideia de um teatro que não envolvesse criticamente o público. O espectador, para Strehler, deveria criar laços com o espetáculo. Deveria responder ao que via e ao que ouvia, da mesma forma que o espetáculo deveria conversar com o público e o envolver em contínua relação dialética. Strehler não conheceu Copeau pessoalmente, mas se identificou com ele nas leituras de seus textos, admirando-o pelos ensinamentos transmitidos por meio das palavras. Na entrevista a Ronfani, Strehler expressa seu carinho ao mestre francês e o coloca em primeiro lugar na sua “lista de mestres” de teatro (1986b, p.60): “Na Itália somente Orazio Costa pode dizer que foi aluno de Copeau. Eu fui

por amor e se pudesse fazer uma lista dos mestres de teatro do século, o nome de Copeau viria por primeiro. Depois vem Jouvét.”<sup>64</sup>

Além dessa revelação, que já evidencia grande estima pelo mestre francês, Strehler presta-lhe homenagem em carta a Ivo Chiesa, escrita no ano de 1950. Na ocasião da carta, Copeau havia falecido um ano antes:

Amei Jacques Copeau sem nunca ter visto um espetáculo seu. Mas o amei, como a dizer, por intuição. Amei-o descobrindo uma fotografia sua em um livro, lendo o seu teatro dia após dia, através de documentos passados e frases ditas por quem o conheceu. Em suma, inventei Jacques Copeau, porque tinha necessidade (e toda nossa geração devastada tem essa necessidade secreta e angustiante) de um mestre, de um pai. (STREHLER, 2000, p.18)<sup>65</sup>

Segundo Aurelia Bartholini (2009), Strehler reconhece que Copeau o ajudou a compreender os problemas do palco, buscando uma dramaturgia a serviço do texto, não pela visão austera e moral do texto, mas por um teatro como responsabilidade moral, ou seja, um teatro que interrogasse e que desenvolvesse um papel importante na sociedade. Logo, com Copeau, Strehler compartilhou a ideia de um teatro que fosse absolutamente empenhado, dono de si, engajado socialmente e, quando se expressasse, que levasse a sério a questão da ordem, da honestidade e da verdade: o teatro, para Copeau, deveria ser instrumento de ensinamento.

Segundo Bentoglio (2002), a Copeau Strehler deve a ideia de teatro que seja lugar de debate civil, de empenho social e cultural, destinado a desenvolver uma função importante na consciência da nação. Além de observar a função social do teatro, Copeau ensinou Strehler a observar o texto dramático como unidade complexa, conexa e coerente que deve se comunicar harmoniosamente com o espetáculo (e

---

<sup>64</sup> *In Italia soltanto Orazio Costa può dirsi allievo diretto di Copeau. Io lo sono stato per amore; e se dovessi compilare la lista dei maestri di teatro del secolo, il nome di Copeau verrebbe per primo. Poi quello di Jouvét.*

<sup>65</sup> *Ho amato Jacques Copeau senza aver visto un suo spettacolo mai. Ma l'ho amato, come dirti, per intuizione. L'ho amato scoprendo una sua fotografia in un libro, leggendo il suo teatro giorno per giorno attraverso documenti passati, frasi di chi l'ha conosciuto. Ho inventato, insomma, Jacques Copeau, perché avevo bisogno (e tutta la nostra generazione devastata ha questo segreto e angoscioso bisogno) di un maestro, di un padre.*

com as equipes nele envolvidas), gerando no palco uma “nova obra de arte”.

Na carta a Chiesa, de 1950, Strehler revela esses ensinamentos com admiração e gratidão ao mestre francês:

O que Copeau me deu foi o amor por um teatro que não se baseasse somente em si mesmo, que não se esgotasse na busca por uma obra de arte perfeita, mas que buscasse sempre sua coletividade concenciente e que desta sociedade trouxesse à tona os movimentos mais naturais e mais comuns. Foi o método de agressão do texto dramático, a descoberta crítica e a busca da substância teatral, da sua dinâmica, da sua articulação, a consideração do texto dramático como algo vital; um corpo humano, com cabeça, braços, mãos, dedos, unhas. Um conjunto maravilhosamente articulado e conexo. Foi a consciência dos limites do “ofício” do diretor. A coragem de considerar o próprio lugar como fundamental neste momento histórico, mas não por isso absoluto no reino do teatro. Foi o respeito pelo texto dramático e a busca desesperada de sua interpretação objetiva, que sempre escapará inevitavelmente, mas que aparece como a única necessidade de um intérprete que não tem desejos de criação. (STREHLER 2000, p.18-19)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> *Quello che Copeau mi ha dato è stato l'amore per un teatro che non fosse fine a se stesso, che non si esaurisse nella ricerca di un'opera d'arte perfetta ma che cercasse sempre la sua collettività consenziente e che di questa società gettasse alla luce i moti più naturali e più comuni. È stato il metodo di aggressione a un testo drammatico, la scoperta critica e la ricerca della sostanza teatrale, della sua dinamica, della sua articolazione, la considerazione di un testo drammatico come un qualcosa di vitale; un corpo umano, con testa, braccia, mani, dita, unghie. Un tutto meravigliosamente articolato e connesso. È stato la coscienza dei limiti del 'mestiere' del regista. [...] Il coraggio di considerare il proprio posto come fondamentale in questo momento storico, ma non per questo assoluto nel regno del teatro. È stato il rispetto per il testo drammatico e la ricerca disperante di una sua oggettiva interpretazione, che sempre sfuggirà inevitabilmente ma che tuttavia appare come l'unica necessità di un interprete che non abbia libidini di creazione.*



Strehler aprendeu com Copeau que o diretor é o instrumento essencial para fazer o teatro viver além do palco. É como se o diretor fosse o cérebro desse imenso corpo, que comanda todas as outras partes com harmonia. Enfim, Copeau lhe mostrou que o poder da interpretação textual é sem limites e pode se fazer presente no espetáculo de diversas formas; e ainda o respeito pelo texto que será exposto ao público na atividade dramática e a responsabilidade de interpretação, que deve ser objetiva, clara e criativa.

Além de Copeau, outra referência intelectual relevante para Strehler é o dramaturgo francês Louis Jouvet. Jouvet começou sua carreira como ator e foi professor no Conservatório Nacional Superior de arte dramática. Em 1913, uniu-se a Charles Dullin para trabalhar, junto a Copeau, no *Théâtre du Vieux Colombier*. Ali, trabalhou como decorador, assistente e, finalmente, como ator. Em 1922, o artista francês rompeu os laços pessoais e profissionais com Copeau e abandonou o *Théâtre du Vieux Colombier*, fundando seu próprio teatro, o qual chamou de *Théâtre des Champs-Élysée* e, finalmente, iniciou sua carreira como diretor de teatro.

Strehler conheceu Jouvet pessoalmente e se tornou grato pelos conhecimentos e pela experiência transmitidos. Segundo Bentoglio (2002, p.138) Strehler deve a Jouvet “a coragem de ter aceitado o teatro até mesmo em suas misérias, como trabalho cotidiano e não como arte divina.”<sup>67</sup> Com isso, o dramaturgo francês revelou a Strehler um modo mais crítico e profundo de fazer teatro, ensinando-o que o teatro não tem só seu lado objetivo e técnico, mas também seu lado de criação, de abandono à arte e à poesia. Nas palavras de Strehler (1974b, p.135):

Devo também a Jouvet o senso da ‘presença crítica’ na encenação de um texto, no sentido de que não se trata só de seu estudo filológico, crítico cultural, mas também de ‘compreensão sensível’, abandono intuitivo, que é também modo de fazer crítica.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> [...] del coraggio di avere accettato il teatro anche nelle sue miserie, come un lavoro quotidiano e non come un'arte divina.

<sup>68</sup> Devo a Jouvet la presenza critica nel mettere in scena un testo, intesa non solo come studio filologico critico culturale dello stesso, ma come comprensione sensibile, abbandono intuitivo che è anche questo uno dei modi di far critica.

Como prova de estima e admiração ao mestre francês, Strehler levou ao palco sua obra *Elvira o la passione teatrale*, em ocasião da inauguração do Piccolo TeatroStudio no ano de 1986. Trata-se de uma obra que relata as sete aulas de Jovet no Conservatório de arte dramática de Paris, entre 14 de fevereiro e 21 de setembro de 1940, período em que o país estava em plena guerra.

Em sua encenação, Strehler se divide entre diretor (diretor Strehler, que, junto a sua equipe preparou a encenação) e ator (ator Strehler no papel de professor Jovet que “ministra” a aula de teatro aos seus discípulos). Segundo Bentoglio (2002), o público percebe a identificação Strehler-Jovet logo no prólogo, quando Strehler expõe ao espectador, exatamente como o fazia Jovet, as dúvidas e as reflexões acerca do teatro. É um modo de envolver o público em atmosfera didática para refletir e questionar o próprio teatro. O autor afirma ainda que Strehler escolheu *Elvira o la passione teatrale* para inaugurar o Piccolo Teatro Studio porque a obra apresenta uma reflexão sobre a situação do teatro e sobre a moralidade do gesto teatral, evidenciando a árdua realidade do trabalho do diretor de teatro e sua equipe artística e técnica na montagem de um espetáculo e de uma ópera.

Trata-se, portanto, de obra meta-teatral, que reflete sobre o teatro, seus mecanismos e suas funções em todos os aspectos de construção de uma encenação. Com *Elvira*, Strehler preocupa-se em expor ao público a complexidade da gênese e construção de uma encenação, na qual seus elementos (verbais e não verbais) estão interligados e interagem para formar toda a arquitetura do espetáculo, o qual irá desaguar em determinado polissistema cultural que, por sua vez, será permeado por condicionamentos sociais, políticos e históricos.

Ademais, ao discutir essa metateatralidade com o público, Strehler reitera, na entrevista com Ronfani, a importância de envolver o espectador -- “protagonista e responsável pela gestação da encenação” (STREHLER, 1986b, p. 48) -- no processo de constituição da encenação e mostra que a arte teatral é um processo que está em gênese constante e que, como os signos na Tradução Intersemiótica, se multiplicam, interagem e se transformam em uma cadeia infinita de significados.

Com *Elvira*, enfim, Strehler preocupa-se em mostrar a riqueza que está por trás da criação de um espetáculo: o magma criativo se transforma a cada nova releitura, a cada nova interpretação, a cada novo olhar, enfim, a cada *mise-en-scène*. Em sua anotação de direção acerca do espetáculo, Strehler declara que gostaria que os ensinamentos que Jovet transmite por meio da peça ficassem eternamente marcados na mente dos espectadores. Dessa forma, o diretor procurou apresentá-la

várias vezes para que influenciasse, de forma eficaz, o maior número possível de espectadores:

Entregamos ao público nossa fadiga, com a promessa de repeti-la hoje, amanhã e depois de amanhã, porque *Elvira o la passione teatrale* deve ser para o Teatro Studio “a linha vermelha” que faça lembrar sempre sua gênese e sua finalidade. Nesse sentido, apresentamos *Elvira* muito poucas vezes e, ao contrário, queremos que o nosso público e o público europeu, dentro e fora destas paredes, escutem o máximo possível nossa mensagem. A vida desse espetáculo será então longa e *Elvira* constituirá uma irrenunciável permanência no nosso teatro, um apelo para todos para um conceito mais nobre e mais alto de teatralidade. (1986a, [s.p.])<sup>69</sup>

Eu diria que a escolha de Strehler por encenar *Elvira* foi estratégica e funcional para sensibilizar o público em um momento histórico em que ainda se sentia falta de um teatro novo como entendia Strehler: um teatro que não servisse somente para entretenimento, mas que questionasse o público e o envolvesse na construção das estruturas da encenação. Um teatro que mostrasse que a escolha dos signos de uma encenação não acontece por acaso, pois está intrinsecamente ligada ao polissistema da cultura alvo e, que, portanto, é feita para conduzir o espectador a uma reflexão crítica sobre o contexto sócio-político que o cerca.

Strehler, enfim, compreendendo a relevância da mensagem de Jouvet e entendendo sua ressonância positiva na construção do teatro pelo qual ansiava, decidiu levá-la adiante e transmiti-la à sua equipe e, posteriormente, ao seu público.

---

<sup>69</sup> *Consegniamo dunque al pubblico questa nostra fatica, con la promessa di ripeterla oggi, domani e poi dopodomani, perchè Elvira o la passione teatrale dev' essere per Il teatro Studio, il filo rosso che ricordi sempre nel tempo la sua genesi e le sue finalit . In questo senso abbiamo presentato Elvira troppe poche volte e invece vogliamo che il nostro pubblico ed il pubblico europeo dentro e fuori le nostre mura ascolti il pi  possibile il nostro messaggio. La vita di questo spettacolo sar  dunque lunga e Elvira costituir  una irrinunciabile permanenza nel nostro teatro, un richiamo per tutti ad un concetto pi  nobile, pi  alto di tetralit .*

No entanto, embora os ensinamentos de Jovet e de Copeau tenham sido cruciais para a evolução da carreira de Strehler, foi o encontro com o alemão Bertold Brecht, na década de 50, que contribuiu de maneira decisiva para sua maturidade artística e intelectual no âmbito da dramaturgia. Com Brecht, Strehler aprendeu a lição do teatro épico e passou a operar mudanças no âmbito da recitação de seus espetáculos. Na entrevista a Ronfani (1986b), ao ser questionado sobre o ensinamento que obteve de Brecht, Strehler respondeu:

Ensinou-me, simplesmente, a fazer melhor o que eu ainda não havia feito, um “teatro humano”. Um teatro que, divertindo, ajudasse os homens a serem melhores. Ensinou-me a dignidade de trabalhar na sociedade e para a sociedade, dentro da história e dos problemas do meu tempo. Tudo isso, você dirá, me ensinaram Copeau e Jovet. É verdade, mas em uma dimensão circunscrita no mundo do teatro, enquanto que com Brecht, a dimensão era a do teatro do mundo. (1986b, p.66)<sup>70</sup>

Brecht abriu para Strehler um horizonte muito mais vasto de questionamentos e reflexões sobre a arte teatral. Desenvolveu na vida artística e intelectual do diretor um papel fundamental e revolucionário: incentivou Strehler a distanciar-se da ideia de fazer teatro pelo teatro, conduzindo-o a direcionar, com paixão, mas também com razão, o olhar teatral para o momento coletivo, para a história e para a política.

Gregori (1997) afirma que o itinerário brechtiano leva Strehler a descobrir a extraordinária importância do teatro no contexto social e político da Guerra Fria e é exatamente nessa passagem que o jovem diretor consegue enxergar com clareza a diferença entre a dimensão teatro-teatro e teatro-mundo. Convém informar que a obra de Brecht inicia na Alemanha no ano de 1918, ou seja, em contexto marcado pela tensão do período entre guerras<sup>71</sup> e, portanto, de transformações

---

<sup>70</sup> *Mi ha insegnato, semplicemente, a fare meglio di quanto non l'avessi fatto prima un “teatro umano”. Un teatro che, divertendo, aiutasse gli uomini ad essere migliori. Mi ha insegnato la dignità di lavorare nella società e per la società, dentro la storia e i problemi del mio tempo. Tutto questo, tu dirai, me lo avevano già insegnato Copeau e Jovet. E' vero, ma in una dimensione che era ancora quella circoscritta, del mondo del teatro. Mentre con Brecht la dimensione era quella del “teatro del mondo”*

<sup>71</sup> Brecht, nascido em 1898 em Augsburg, na Alemanha, cresceu e viveu em um período em que o seu país passava por diversas mudanças no âmbito

tecnológicas, artísticas, sociais, políticas e culturais. Possivelmente, esse ambiente influenciou a visão política, social e artística do jovem dramaturgo, que não negligenciava os acontecimentos que o cercavam. Segundo Peixoto (1991, p.26), “a experiência da guerra e da frustrada revolução espartaquista foram fundamentais para Brecht”. Tanto que suas peças, em sua grande maioria, são marcadas pela problemática da guerra: dos soldados que retornam aleijados e sem forças. Muitos, às vezes, com medalhas de vitória, mas com suas vidas dilaceradas. A propósito, é por trás dessa temática que está o cunho racional, crítico e reflexivo da obra brechtiana. Brecht, na condição de dramaturgo politizado, era a favor de um teatro racional. Para ele, o teatro não deveria servir como arte que instigasse apenas emoções e sentimentos, mas uma arte que fizesse o público pensar, refletir e, sobretudo, criticar. “Um teatro que transmitisse conhecimento e não vivências” (BERTHOLD, 2006, p.505). Com efeito, Brecht torna-se adepto do teatro épico, cujas raízes remontam ao teatro de Piscator e cuja característica principal, diferentemente do teatro dramático, é a racionalidade. No teatro épico o espectador deve agir como juiz que

---

artístico, social, cultural e histórico. No ano de 1920, a Alemanha havia vencido a França na Guerra de 1871 e, como consequência, a França decidiu expandir seus domínios, o que aumentou a rivalidade entre esses países e desencadeou a Primeira Guerra Mundial, que teve início no ano de 1914 e terminou em 1918. Nesse ano, a Alemanha vivenciou a queda do Império Alemão e foi derrotada na guerra. Além da tensa situação do pós-guerra, segundo Peixoto (1991, p.23), 1918 foi o ano da revolta operária na Alemanha. A situação era trágica no país, “com o povo envolvido numa guerra sem sentido e sem perspectivas”. Como um país industrialmente forte, a Alemanha enfrentava sérios problemas de desenvolvimento capitalista no campo, onde predominavam ainda as relações feudais: o movimento dos operários se unia cada vez mais com a vitória do proletariado na Rússia e com o fracasso da guerra, dos patrões e do militarismo monárquico, os soldados voltavam dos campos de batalha decididos a lutar pela derrubada do regime (PEIXOTO, 1991). Em janeiro desse mesmo ano, a Alemanha enfrentou uma grande crise política e, como consequência, o militarismo começou a se preparar para a regressão. Além de todos esses fatos, o país passou a pagar um preço alto com as imposições do Tratado de Versalhes, assinado no ano de 1919, pelo ministro alemão, Hermann Muller e ratificado pela Liga das Nações em 10 de janeiro de 1920. O Tratado de Versalhes foi o motivo pelo qual a população, formada com o apoio da classe operária, fundou a República de Weimar, cujo sistema de governo era Parlamentar democrático. No ano seguinte, em 1920, em uma Alemanha marcada por crises econômicas profundas e erros políticos, é que a República de Weimar foi finalmente proclamada (BATISTELLA, 2010).

argumenta e reflete sobre a realidade que vê e ouve no palco e observa criticamente cada momento que permeia o espetáculo em sua *mise-en-scène*.

O teatro épico de Brecht engloba, em sua natureza racional e crítica, o célebre efeito do distanciamento e/ou estranhamento, alienação (*Verfremdung*), que consiste em “emprestar ao espectador uma atitude crítica de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentação” (BORNHEIM, 1992, p.243), ou seja, distanciamento entre público e palco, ator e público, espetáculo e espectador. Em nenhum dos casos deve existir envolvimento emocional, principalmente no trabalho dos atores no palco. Conforme explica Berthold (2006, p.505), o efeito do distanciamento “se baseia numa neutralização completa dos meios tradicionais de expressão teatral. Manter distância é o primeiro mandamento, tanto para o ator quanto para o público. Não é permitido nenhum campo hipnótico entre o palco e plateia. O ator não deve despertar emoções no espectador, mas provocar sua consciência crítica”.

Assim, ao “distanciar-se” dos personagens, o público é capaz de refletir sobre suas atitudes para posteriormente julgá-las. Geralmente, as ações dos personagens estão ancoradas às experiências cotidianas que o público certamente reconhece, porém, sob o efeito do distanciamento, tornam-se alienadas, estranhas e distantes.

O teatro épico, além de “distanciar-se” do público e induzi-lo a pensar, também busca se revelar e quer pensar sobre sua própria função. Com efeito, não há ilusionismo no palco: a preparação de cada elemento que constitui a encenação é vista pelo público, com a função de estabelecer, com ele, um diálogo. Ao ver as estruturas da encenação em formação, o público é levado a compreender que o teatro é real e que, longe de ser ilusão, está enraizado na vida cotidiana dos que o fazem e dos que o assistem. O público no teatro brechtiano é consciente de que está no teatro, diante de uma encenação, e entende que seu dever é o de criticar e de refletir e não pura e simplesmente observar, se emocionar e se divertir. Conforme explica Dort (2010, p. 300), o teatro brechtiano é o da clareza e da inteligibilidade: “Nada é deixado ao acaso da efusão ou da intuição. E se existe uma magia do espetáculo, ela se destina não a cegar, mas a compreender e a nos fazer compreender. O espetáculo é uma leitura”. Afinal, a magia do teatro brechtiano acontece e é evidenciada nessa destruição do ilusionismo no palco.

Mas Brecht não se limitava em fazer o público refletir sobre o teatro. Ele, na condição de dramaturgo, também refletia sobre o seu próprio processo inventivo na condução de suas peças para o palco. Para

Brecht, enfim, o teatro também era uma realidade questionável. Por essa razão, uma de suas técnicas (e talvez a que mais o auxiliou em sua experiência como diretor de teatro) era a de escrever sobre sua prática como dramaturgo e encenador. Registrava a construção cênica de suas peças, desde a escolha dos elementos constituintes do espetáculo, até a atuação dos atores e o que a encenação da peça deveria (ou poderia) suscitar no espectador. Essa é uma das estratégias brechtianas mais marcantes para Strehler em seu percurso de diretor de teatro. Como será observado adiante, Strehler mantinha o hábito de escrever em seus diários sua interpretação textual e cênica das peças que decidia levar ao palco. Era o modo através do qual conseguia “sentir” a encenação e encontrar, em meio ao emaranhado de ideias imersas em seu universo inventivo, os *insights* artísticos para a escolha dos signos que constituiriam seus espetáculos.

A ressonância tão marcante de Brecht na vida artística e intelectual de Strehler se deve, principalmente, à concepção do teatro como instrumento de reflexão social e política que ambos dividem. Enquanto Strehler, na qualidade de diretor politizado, preocupava-se com a inserção do teatro no contexto italiano do pós-guerra como instrumento de manifesto contra qualquer atitude passiva e ausente de reflexão, Brecht, na condição de dramaturgo igualmente politizado e preocupado com as condições sociais e políticas de seu país, buscava fazer do teatro canal de expressão artística que superasse os limites do sentimentalismo e despertasse no público desejos de revolução, de questionamentos e de crítica. Em suma, a inquietação de Strehler em fazer do teatro um meio revolucionário e politicamente engajado na década de 40 na Itália revela-se semelhante à inquietação de Brecht em fazer emergir, na Alemanha da década de 20, um teatro racional, cujas implicações servissem de ensinamentos ao público.

Obviamente, a experiência mais vasta de Brecht em relação à sociedade, à política e ao teatro -- uma vez que, quando Strehler nasceu, em 1921, Brecht tinha 23 anos e já havia iniciado sua carreira como dramaturgo<sup>72</sup> -- despertou ainda mais a inquietação de Strehler acerca de um teatro funcionalmente engajado com a sociedade e com a política. Se antes de Brecht Strehler já tinha uma visão crítica a respeito da política e da sociedade e se preocupava significativamente com essas questões dentro do teatro, após seu encontro com o dramaturgo alemão, essa visão passou a ser mais profunda. Foi, sem dúvidas, o teatro político, crítico e reflexivo de Brecht que conquistou a admiração de Strehler.

---

<sup>72</sup> Brecht escreveu sua primeira peça, *Baal*, em 1918.

Do ponto de vista cênico, Strehler se encantou e se deixou inspirar pelo “ser poeta da cena” implícito em Brecht, que o leva a utilizar o palco como território de indagações e de julgamentos acerca do espetáculo em suas funções estruturais (sua construção cênica sem ilusões) e dramáticas (seu enredo). Tanto que, após seu encontro com Brecht, Strehler passou a utilizar a poética do teatro épico em quase todas as suas produções: a gênese do espetáculo passou a ser vista pelo público, para que este pudesse ficar ciente de todas as etapas criativas de construção e funcionamento do “fazer teatro” e o quão relevante é, para o espetáculo em sua totalidade, essa preparação cênica.

Além das técnicas cênicas, Brecht influenciou Strehler em seu processo de escritura de textos para o teatro. Como mencionado anteriormente, assim como o dramaturgo alemão, Strehler passou a registrar (em suas anotações de direção e em seu diário) sua experiência de preparação e direção dos espetáculos. As anotações o auxiliavam em seu processo criativo e verbalizavam aquele complexo percurso intelectual de interpretação que ele fazia ao ler o texto que posteriormente deveria levar para o palco. As anotações de Strehler não se limitavam a notas de direção, mas se estendiam para os depoimentos e para as cartas que escrevia para suas equipes técnica e artística.

Como prova de sua admiração por Brecht, Strehler produziu e dirigiu nove peças do dramaturgo alemão: *La linea di condotta* (A linha de conduta- Escola do Piccolo Teatro, 1955); *L'opera da tre soldi* (A opera dos três vinténs- Piccolo Teatro, 1956, Teatro Metastasio, 1973, Chantelet, Paris, 1986); *L'anima buona di Sezuan* (A Alma boa de Szesuan- Piccolo Teatro, 1958, Schauspielhaus, Hamburgo, 1977, Piccolo Teatro, 1981); *Schweyk nella Seconda Guerra Mondiale* (Schweyk na Segunda Guerra Mundial- Piccolo Teatro, 1961); *L'eccezione e la regola* (A exceção e a regra- Piccolo Teatro, 1962); *La vita di Galileo* (Galileo Galilei- Piccolo Teatro, 1963); *La grandezza e decadenza della città Mahagonny* (Mahagonny- Piccola Scala, 1964); *Santa Giovanna dei macelli* (Santa Joana dos Matadouros- Teatro della Pergola, Florença, 1970); *La condanna di Lucullo* (O julgamento de Lucullus- Teatro Scala, 1973).

Na entrevista com Ronfani (1986b), Strehler conta que após a primeira encenação de *L'opera da tre soldi* em 1956, Brecht concedeu a Strehler e a Grassi o direito autoral de produzir e dirigir todas as suas peças. O dramaturgo alemão assistiu à produção e, comovido, disse a Strehler que nunca havia visto uma interpretação tão profunda e tão reveladora de sua própria obra como a de Strehler. Gregori (1997) afirma que é com *L'opera da tre soldi* que o Piccolo empreende seu



novo curso: o brechtiano. Dessa forma, a produção brechtiana passou a cobrir boa parte da carreira de Strehler e as peças do dramaturgo alemão se tornaram parte consistente do repertório do Piccolo Teatro de Milão.

Indubitavelmente foram inúmeros os ensinamentos que Strehler recebeu de seus mestres e eles estão visíveis na sua forma de dirigir, produzir e até mesmo dissertar sobre os espetáculos. O processo criativo de Strehler se caracteriza por etapas não lineares, como se verá a seguir, mas revela resultados artisticamente ricos e enriquecedores para a tradição teatral italiana.

## 2.2 OS PASSOS CRIATIVOS E ARTÍSTICOS DE STREHLER

Como afirma Stella Casiraghi (2000, p. 9) na introdução à coletânea das cartas de Strehler, “um homem de teatro, por sua natureza, não pode, não deve e não sabe se explicar. E de Strehler, homem de teatro puríssimo, não podemos esperar comunicação linear, conexa, fechada.”<sup>73</sup> Evidências dessa comunicação “não linear” do diretor encontram-se nas cartas que trocava com suas equipes. Nelas, Strehler “divagava”. Suas ideias criativas “proliferavam” em seu inconsciente como células, e ele viajava nesse mundo criativo aleatoriamente, sem conseguir seguir linearidade. E quando se tratava de explicar o “como” e os “porquês” de seu *mestiere* artístico, não conseguia fazê-lo.

Em depoimento, o diretor revela ter algumas “ideias fundamentais” acerca de um espetáculo e que sua materialização acontecia no encontro com os atores e com os técnicos. Somente com eles, que auxiliavam Strehler no processo de verbalização das ideias, é que o diretor conseguia “enxergar” concretamente o que queria fazer no palco. Segundo Strehler (1997, p.11), “Descobre-se uma estrada, sabe-se que ela deve terminar lá, mas através de quais estradas secundárias chegar, bom, isso é algo a ser descoberto”.<sup>74</sup>

Em entrevista concedida a Emilia Granzotto,<sup>75</sup> no ano de 1973 para a revista *Panorama*, Strehler afirma que a arte da interpretação é algo misterioso, que faz com que o artista não saiba se explicar e

---

<sup>73</sup> *L'uomo di teatro, per sua natura, non può, non deve e non sa spiegarsi. E da Strehler, uomo di teatro purissimo, non ci si poteva aspettare una comunicazione lineare, netta, chiusa.*

<sup>74</sup> *Allora si scopre una strada, si sa che deve finire là, ma attraverso quali strade secondarie arrivarci, beh, questo è tutto da scoprire.*

<sup>75</sup> A entrevista em questão e os depoimentos dos atores e dos membros da equipe técnica mencionados no decorrer do capítulo estão publicados no livro: *Strehler dirige*, de Giancarlo Stampalia, publicado no ano de 1997.

raciocinar sobre o percurso artístico que o conduz aos resultados. Segundo o diretor (1997, p. 23):

Um artista que é convidado a explicar o seu método de interpretação pode até descrever as ações que realiza enquanto interpreta. Mas, na verdade, aquilo que ele explica não diz nada, não *pode* dizer nada, porque a arte da interpretação é algo misterioso. Isso vale para os diretores de teatro e de orquestra, como para os músicos, atores e cantores. São completamente inconscientes, isto é, não sabem quase nada do “como” e do “porquê”. Somente alguns -- pouquíssimos na história do teatro e na contemporaneidade -- refletem sobre isso.<sup>76</sup>

Em uma de suas reflexões<sup>77</sup> acerca do “ser artista”, Strehler opinou que a descrição concreta do processo artístico e criativo de uma encenação poderia ser útil para esclarecer ou constituir um depoimento, porém, jamais seria útil para desvendar os mistérios dessa arte e “resolver, de modo satisfatório, as interrogações que essa excepcional expressão do homem expõe quotidianamente” (STREHLER, 2007b, p.76).

Seguindo por esse viés, o diretor aduz, na entrevista a Granzotto, que o trabalho artístico acontece no limiar entre os polos da razão (*ratio*) e da emoção (*emotio*) que funcionam como elementos dialéticos e não opostos. Ele mesmo, com sua vasta criatividade, conhecimento crítico e reflexivo do mundo e da sociedade, não conseguia, muitas vezes, se expressar e não era capaz de raciocinar sobre o resultado de suas próprias produções.

O trabalho acontecia, as ideias se faziam presentes nas suas interpretações textual e cênica das obras, mas de modo quase

---

<sup>76</sup> *Un artista a cui si chieda di spiegare il suo metodo di interpretazione potrà anche descrivere le azioni che compie mentre interpreta. Ma in realtà quello che lui spiega non dice niente, non può dire niente; perché l'arte dell'interpretazione resta una cosa misteriosa. Questo vale per i registi e per i direttori d'orchestra come vale per i musicisti, per gli attori e per i cantanti. I quali sono assolutamente inconscienti, cioè non sanno quasi nulla del come e del perché. Alcuni - soltanto pochissimi, e nella storia del teatro e nella contemporaneità - riflettono su questo.*

<sup>77</sup> O texto de Strehler, sob o título de *Essere un artista*, está publicado em *Non chiamatemi Maestro*, editado por Stella Casiraghi e publicado no ano de 2007.

“inconsciente”, sem deixar espaço para a lógica e para os porquês. Sua vasta criatividade unia-se ao seu conhecimento crítico do mundo e do teatro, deixando-o, por vezes, angustiado, pois não conseguia administrar o turbilhão de ideias, sensações e pensamentos que o acometiam. O grande dilema que Strehler, como artista, marcado pelo *pathos*, sentia, vivenciava e expressava com angústia em suas cartas era o de perceber, perante a complexidade e o excesso de sua sensibilidade criativa, o limite dos signos que tinha disponíveis para expressar sua fantástica inventividade. Faltava-lhe medida, regra ou ordem que, de alguma forma, sistematizasse todo esse magma criativo sem tirar sua excepcionalidade.

Em carta a Grassi, no ano de 1953,<sup>78</sup> após a encenação de *Sei Personaggi*, de Pirandello, Strehler revelou sua satisfação pelo sucesso da produção, mas, ao mesmo tempo, desabafou sua angústia em relação ao seu trabalho e à sua incapacidade de lidar com sua criatividade que se abria para “nova maturidade artística”:

Alcansei uma verdadeira maturidade de pensamento. Cheguei a uma sensibilização que às vezes me assusta, pois de tão aguda e sutil, se torna quase doentia. Agora, tudo é motivo de sentimento, sons, cores, coisas. Os nexos distantes se revelam, as memórias enriquecem no presente. Nunca estive em um momento de graça como agora, com o coração aberto e quente, cheio de uma dolorosa compreensão do mal do mundo, cheio de pranto e de perdão por todos, nunca senti tanto o teatro, a poesia, o cinema, as coisas, enfim, tudo. Mas não serve. Não serve, porque não há uma ordem, não há uma hierarquia nas coisas, não há subordinação, não há uma estrada a seguir. [...] estou me perdendo dentro de mim mesmo por sentir demais, por saber demais, por ver demais. Para fazer alguma coisa, música, teatro, cinema, é necessário sentir alguma coisa, saber alguma coisa, ver somente alguma coisa. É preciso excluir o restante ou subordiná-lo em função de alguma coisa que vem "antes". Não consigo mais cegar-me. Há uma desordem sensitiva maravilhosa em mim. Se não se coagula em torno a um fato, vou

---

<sup>78</sup> A carta de Strehler encontra-se publicada no livro: *Lettere sul teatro*, editado por Stella Casiraghi e publicado no ano 2000.

rodar ao infinito sobre mim mesmo, lançando em mim faíscas de intuições, de sensibilidade, de momentos como os cata-ventos dos parques de diversões que no fim se apagam para sempre [...] então, meu trabalho deveria ser aquele de reordenar, de limitar, de catalogar. E aqui entra o medo.<sup>79</sup> (STREHLER, 2000, p. 25)

Na ocasião da carta, o Piccolo Teatro já havia completado seis anos de existência e Strehler, naturalmente, já havia dirigido e produzido muitos espetáculos, atingindo, como ele mesmo diz, uma maturidade artística incontrolável. Não conseguia “filtrar” o emaranhado de ideias, interpretações, e pensamentos. Tudo o que lia, via, e sentia o levava a pensar “desordenadamente” no teatro. Os polos *ratio* e *emotio* do seu trabalho artístico misturavam-se de modo que ele não conseguia se expressar concretamente. Sua criatividade, então, era exposta em forma de sentimentos e intuições no decurso de preparação dos elementos constitutivos de seus espetáculos.

Em carta endereçada a Chiesa, Strehler (2000, p.21-22) explicita, mais uma vez, essa inquietação, afirmando: “não consigo, como há muito tempo, não consigo mais me expressar e não somente em carta. Mas na penumbra do palco. Aqui, perante esta página branca, sinto

---

<sup>79</sup> *Sono giunto a una vera maturità di pensiero. A una sensibilizzazione che talvolta mi spaventa tanto è acuta e sottile, diventa quasi morbosa. Ormai tutto è motivo di sentimento, suoni, colori, cose. I nessi lontani si scoprono, le memorie si arricchiscono nel presente. Mai sono stato in un momento di grazia come adesso, con il cuore sciolto e caldo, pieno di dolorosa comprensione per il male del mondo, pieno di pianto e di perdono per tutti, mai ho sentito tanto il teatro, la poesia, il cinema, le cose, tutto insomma. Ma non serve. Non serve perché non c'è ordine, non c'è gerarchia nelle cose, non c'è subordinazione, non c'è una strada giusta da seguire. [...] io mi sto perdendo dentro me stesso per troppo sentire, per troppo sapere, per troppo vedere. Per fare qualcosa, musica, teatro o altro, bisogna sentire qualcosa, sapere qualcosa, vedere solo qualcosa. Bisogna escludere il resto o subordinarlo in funzione di qualcosa che sta 'prima'. Io non riesco più ad accecarmi. C'è un disordine sensitivo meraviglioso in me. Se non si coagula in torno a un fatto io girerò all'infinito su me stesso, gettando scintille di intuizioni, di sensibilità, di sprazzi come le girandole delle fiere, che alla fine si spengono per sempre. [...] quindi il mio lavoro dovrebbe essere quello di riordinare, di limitare, di catalogare. E qui si inserisce una paura.*

angústia, inibição.”<sup>80</sup> Ronfani (1986) afirma que o teatro, para Strehler, definitivamente não era um lugar de paz. Mas quem pode afirmar que era “paz” que Strehler procurava no teatro? A meu ver, percebendo a paixão com a qual se dedicava à preparação dos espetáculos, acredito ser exatamente essa inquietação, essa angústia, enfim, essa contradição entre os dois polos -- reflexivo e o criativo -- do universo artístico que o fascinava, tornando-o cada vez mais apaixonado pelo teatro e pelo seu *mestiere* de diretor.

O emaranhado de ideias e sensações que permeavam o universo criativo do diretor o inquietava, mas era o combustível que o conduzia aos resultados do palco. Junto às suas equipes, “embarcava” na busca de soluções (e inspirações) para suas encenações.

Em seu percurso criativo e artístico, Strehler procurava lidar com os “mistérios” do teatro por meio de estudo e de reflexão. O texto dramático se tornava, para ele, território de constantes indagações e o palco, o lugar de experimentação e de possíveis respostas. O diretor tinha um modo particular de preparar e conduzir um espetáculo. Trabalhava com voracidade, com paixão. Ao se referir ao trabalho de Strehler, o diretor americano Robert Wilson em prefácio ao livro *Strehler dirige*, revelou (1997, p.11):

A primeira direção de Strehler que vi foi *Le nozze di Figaro*, em Paris. E nunca, em trinta anos de trabalho teatral, me ocorreu de ver alguém como ele que tivesse um senso tão pessoal da cena, que tivesse um estilo próprio, um modo seu de fazer as coisas, um léxico próprio para cada aspecto da cena: o comportamento dos atores, os figurinos, as luzes, a cenografia, a dramaturgia: um senso completo do teatro.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> *Non sono riuscito, come da tempo non riesco più a esprimermi e non solo sulla carta. Ma nella penombra del palcoscenico i mezzi, le armi del mestiere, dell'abitudine artigiana al lavoro di anni e anni, mi soccorrono. Qui davanti alla pagina bianca, è l'angoscia, l'inibizione.*

<sup>81</sup> *La prima regia di Strehler che vidi fu quella per Le nozze di Figaro a Parigi. E raramente, in trent'anni di lavoro teatrale, mi è capitato di vedere qualcuno che come lui avesse un senso così personale della scena, che avesse una sua sigla, un suo modo di fare le cose, un suo lessico, per ogni aspetto della scena: il comportamento degli attori, i costumi, le luci, la scenografia, la drammaturgia: un senso completo del teatro.*

Esse “método” não era dotado de uma linearidade absoluta e sistemática, ou, como diria o próprio Strehler, de uma “metodologia” (1997, p.25), mas era feito com seriedade singular e com envolvimento profundo em todos os âmbitos do espetáculo (texto, cenário, luzes, som, figurinos).

O passo inicial no percurso de preparação estava na leitura, no estudo e na interpretação do texto dramático. O texto, para o diretor, era o “sopro da vida” do espetáculo e, portanto, devia ser bem compreendido no âmbito crítico, contextualizado para o público receptor, coerente com os aspectos visuais do espetáculo e bem enunciado pelos atores no palco. Assim, o diretor italiano procurava estudá-lo de modo exaustivo, construindo a partir dele as mais profundas interpretações.

Ao ser questionado sobre seu método de estudo textual, Strehler respondeu (1997, p.28): “Parto de uma ótica fundamental de não conhecer absolutamente nada. De não saber. Que é a coisa mais difícil de se conseguir, com tanta bagagem cultural que temos, com todas as nossas paixões, nossas leituras e nossos gostos”.<sup>82</sup> E, a partir dessa perspectiva livre de condicionamentos, questionava, indagava, refletia sobre o texto e suas possíveis conexões com a realidade que o cercava. Assim, começava a estabelecer relações com os elementos visuais que posteriormente fariam parte do seu espetáculo.

A eficácia dessa estratégia de leitura reside na descoberta de traços fundamentais do texto a serem levados no palco, o que auxiliava Strehler a pensar na sua construção posteriormente. Conforme revela o diretor (1997, p.29), “a partir dessa leitura, aparecem fatos que não são intelectuais, mas que têm a ver com a sensibilidade. Aparecem imagens: a posição de um personagem no chão, momento de luz, de silêncio”<sup>83</sup>. Ele cita, por exemplo, como pensou no cenário para *Re Lear* após sua leitura do texto (1997, p. 30):

Para *Re Lear*, a imagem de uma grande plataforma cheia de lama, com as pessoas que caminham na lama, usando as passarelas de

---

<sup>82</sup> *Mi muovo sempre nell'ottica fondamentale di non conoscere assolutamente niente. Di non sapere. Che è la cosa più difficile da ottenere, col sedimento culturale che abbiamo, con tutte le nostre passioni, le nostre letture, i nostri gusti, ecc.*

<sup>83</sup> *Su questa lettura, intervengono dei fatti che non sono intellettuali, che hanno a che fare con la sensibilità. Ti vengono delle immagini. La posizione di un personaggio per terra, un momento di una luce, un silenzio.*

madeira para não se sujarem tanto; um circo, um circo cósmico. E, frequentemente, tenho uma intuição muito séria acerca de um conceito fundamental do texto e de sua relevância.<sup>84</sup>

A lama, como dito no capítulo anterior, era também o indicador do sofrimento do personagem principal. E, por se tratar de uma peça na qual o padecimento humano é a sua palavra-chave, Strehler optou por uma imagem que “traduzisse” e potencializasse sua interpretação textual no palco. Seguindo por esse viés, Strehler procurava conectar as imagens cênicas de sua interpretação textual com o contexto histórico e real do público que receberia seu espetáculo. Para ele, a solução para lidar com a transferência do texto dramático para o palco não estava em uma modificação radical no que diz respeito a cortes, inserções, interpolações, mas no ato de uni-lo, crítica e harmoniosamente, aos outros elementos do espetáculo. Em *Re Lear*, o cenário construído como “circo cósmico” era também, como já mencionado, sinônimo das grandes mutações que ocorrem na obra: pessoas que, como em um circo, se transformam, mudam, tiram suas máscaras e interpretam papéis.

Ademais, no momento da encenação -- ano de 1972 -- a sociedade italiana passava por “mutações” no âmbito político e social, em consequência dos Anos de Chumbo. Na época, a população também enfrentava um caminho de dor e tinha que, digamos, caminhar na “lama”, no circo da tensão política e social. E nesse desejo de contextualização residia a escolha de levar aos palcos determinado texto, em determinado momento histórico e em determinado espaço.

A propósito, Strehler sempre demonstrou cuidado especial ao lidar com o texto dramático. Em seu trabalho como diretor, o diretor procurava manter certo “respeito” ao texto original e não mudá-lo radicalmente, destruindo, assim, os traços deixados nele pelo seu autor. Em uma de suas anotações acerca do seu trabalho como diretor, Strehler (2007b) fez longa reflexão acerca da problemática da movimentação do texto para o palco. Nela, questionava até que ponto ele, como porta-voz do texto para o palco, poderia mergulhar nas palavras do autor, intrometer-se na “vida” de suas linhas para criar outra obra de arte, para outro público, em outra época e espaço, sem “demolir” a sua fisionomia originária.

---

<sup>84</sup> *Per il Re Lear, l'immagine di una grande pianura piena di fango, con la gente che cammina sempre nel fango usando delle passerelle di legno per non sporcarsi troppo; un circo, un circo cosmico. E, di solito, ho un'intuizione molto seria su un concetto fondamentale del testo e sulla sua rilevanza.*

Por essa razão, ele buscava sempre um ponto de equilíbrio para potencializar sua interpretação textual no palco, mas sem ferir drasticamente a natureza do texto. Em meio a essa dicotomia, Strehler concluiu que o texto tem força intensa, capaz de sobreviver a todas as interferências de outrem e que é em sua contextualização no palco, por meio dos elementos da encenação harmoniosamente conectados, que pode reviver em outra instância.

No caso dos textos estrangeiros, além da sua movimentação para o palco, tem-se a sua tradução, que é a primeira e quiçá mais desafiadora operação crítica do diretor. Strehler, consciente desse importante (eu diria até indispensável) passo no trabalho de diretor de teatro, procurava participar ativamente da tradução dos textos dramáticos e, junto aos seus tradutores sempre cuidadosamente escolhidos,<sup>85</sup> trabalhava no texto já imaginando-no em cena. Em *Inszenare Shakespeare*, o diretor (1992) deixa claro que a operação crítica, reflexiva, filológica e histórica do diretor de teatro já começava na tradução.

Entende-se que toda a tradução está ligada ao ato de escolher. Porém no caso de um texto teatral, como aludido no capítulo anterior, a tradução deve ser muito mais cuidadosa, pois deve gerar uma realidade que está além do texto escrito e que será vista e ouvida por determinado público, em determinada época e em determinado local.

Com efeito, o trabalho incansável e profundo de Strehler como diretor no que diz respeito às peças estrangeiras começava na leitura exaustiva do texto e continuava em sua tradução. A intervenção minuciosa do diretor nas escolhas tradutórias no âmbito textual -- pois ele estava inteiramente ciente de que seriam palavras posteriormente recitadas pelos atores no palco e cuidava excessivamente da musicalidade das palavras -- testemunha grande preocupação em dar aos elementos do espetáculo um equilíbrio, uma conexão harmoniosa.

A análise crítica e reflexiva do texto dramático conduzia Strehler ao segundo passo de seu processo artístico e criativo, ou seja, a construção dos elementos cênicos: luz, som, cenário, e figurinos. Nesse âmbito da encenação, o diretor mostrava-se extremamente exigente e

---

<sup>85</sup> Os tradutores que Strehler escolhia para traduzir as peças estrangeiras, sobretudo as shakespearianas, eram pessoas das letras: ou poetas ou tradutores profissionais. Quasimodo, por exemplo, ganhou o prêmio nobel de literatura no ano de 1959. Lodovici era crítico teatral e cinematográfico e também havia traduzido vários clássicos e Lombardo, que trabalhou com Strehler a partir dos anos 70, foi professor de literatura inglesa em Milão e também crítico e tradutor literário.



buscava realizar um espetáculo perfeito sob o ponto de vista técnico, pois tinha plena consciência de que o sucesso da montagem dependia diretamente do bom funcionamento dos aparatos técnicos. Tanto que o item 7 da carta pragmática da fundação do Piccolo Teatro se refere à exigência de um espetáculo tecnicamente bem construído. O cenário era, para o diretor, o lugar essencial, o ponto de partida para a ação, pois nele os atores se movimentam, falam, agem, vivem. Era, segundo Strehler (1997, p.57), “a parte decisiva e fundamental da *mise-en-scène*”.

Assim, levando em consideração esse ponto de vista, Strehler mergulhava, junto ao cenógrafo, na preparação cenográfica dos seus espetáculos. O primeiro passo do diretor consistia em unir-se à sua equipe técnica e colocar-se diante do texto para construir a partir dele a “atmosfera” ideal para sua encenação. Era o momento propício para se pensar nos detalhes que fariam parte do “universo cênico” de um texto, transformando em cores, luzes e sons, as linhas do código verbal. Era o momento de “converter o texto em um poderoso fato de comunicação estética, emotiva e intelectual”<sup>86</sup> (STREHLER, 1997, p. 58).

O modo com o qual Strehler lidava com essa fase era sempre abstrato. Conforme mencionado anteriormente, o diretor, muitas vezes, não conseguia lidar com a imensidão de ideias que permeavam seu universo criativo. Assim, “explicava-se” aos cenógrafos intuitivamente, por meio de sensações e não de imagens concretas. Ezio Frigerio, cenógrafo que trabalhou junto a Strehler na construção de vários espetáculos<sup>87</sup> revela, em depoimento, o percurso criativo e artístico de Strehler nessa primeira fase de construção cênica (1997, p. 61):

Inicialmente, Strehler tem uma intuição, imagina o espetáculo que quer. Mas não procede por imagens precisas, e sim por sensações. Ele não diz, “quero aquela coisa” -- e quando o diz, “aquela coisa” depois geralmente não é exatamente o que ele quer. Ao contrário, diz, “sinto” esta atmosfera, gostaria de fazer um espetáculo deste tipo, queria contar este tipo de história: um espetáculo muito teatral, ou um espetáculo muito realista. Frequentemente essas

---

<sup>86</sup> [...] *trasformare quel testo in un potente fatto di comunicazione estetica, emotiva e intellettuale.*

<sup>87</sup> *L'angelo di fuoco* (1955-56), *Il matrimonio segreto* (1955-56), *L'opera da tre soldi* (1955-56), *Arlecchino servitore di due padroni* (1955-56), *I giganti della motagna* (1966-67) e *Simon Boccanegra* (1971-72).

suas sensações são intercaladas de lembranças da infância [...]. Suas sensações são sempre repletas de intuições muito profundas e penetrantes -- exatamente como uma flecha que atinge o coração de quem as sente.<sup>88</sup>

Os resultados atingidos nesse primeiro passo conduziam, pouco a pouco, à construção concreta do espaço cênico. As ideias “sentidas” por Strehler tornavam-se palpáveis à medida que eram expressas no papel, por meio dos desenhos, que ele chamava de “rascunhos” (*bozzetti*). Esse material sofria modificações ao longo do seu percurso de construção; logo, não havia somente uma versão de cada “rascunho”, mas várias até que chegassem ao estágio “final”. O diretor reconhecia nisso a natureza mutável do teatro: espaço das probabilidades, no qual tudo se encontra em constante processo de evolução. Cada ensaio, cada discussão, cada reflexão abria as portas para novas modificações no percurso de construção do cenário.

Quando a cenografia estava a caminho de se concretizar, ou seja, estava saindo do papel para viver no palco, com todos seus elementos físicos, vivos e concretos, novas modificações eram feitas. Tratava-se, portanto, do momento mais difícil para os cenógrafos, pois Strehler poderia aprovar a construção, como desaprová-la radicalmente e exigir de sua equipe grandes mudanças. Segundo Walter Pagliaro, assistente de direção, que começou a trabalhar com Strehler em 1979, o diretor, em suas modificações, procurava reduzir a cenografia ao seu essencial (1997, p.70): “Fazem-se mudanças drásticas no sentido de essencializar, isso sim: algo que era uma grande sala construída aos poucos era ‘despida’ durante os ensaios até se tornar, não sei, uma luz. E acredito que são modificações essenciais”.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> *Inizialmente Strehler ha un'intuizione, immagina lo spettacolo che vuole. Ma non procede per immagini precise, bensì sempre per sensazioni. Lui non dice, voglio quella tal cosa - e molto spesso quando dice così poi non è la cosa che vuole realmente - dice piuttosto, io sento quest'atmosfera, vorrei fare uno spettacolo di questo tipo, vorrei raccontare questo tipo di storia: uno spettacolo molto teatrale, o uno spettacolo molto realista. Molto spesso queste sue sensazioni sono inframmezzate da ricordi d'infanzia. [...] Le sensazioni sono sempre delle intuizioni molto profonde, acutissime – veramente come una freccia che colpisca il cuore di chi le sente.*

<sup>89</sup> *Cambiamenti drastici si fanno nel senso di essenzializzare, questo sì: qualcosa che magari era un grande salone costruito pian piano si è spogliato durante le prove fino a diventare, non so, una luce. E credo che siano modifiche essenziali.*

Um fato assim aconteceu, por exemplo, em ocasião da preparação de *Re Lear*. Strehler, em uma noite de ensaio, resolveu mudar completamente o cenário: extraiu do palco todos os elementos que estavam nele, deixando somente dois banquinhos de madeira. Foi uma revolução que aconteceu após vinte dias de ensaio (com o cenário praticamente pronto para a apresentação) e, em consequência disso, seguiu os atores no teatro até às quatro da manhã.

Caso semelhante aconteceu na construção da “gruta de Prospero” em *La Tempesta* de 1978. Damiani e Strehler, em decorrência da transferência do espetáculo para o *Lirico di Milano*, precisaram mudar os projetos iniciais de cenografia. A ilha de Prospero, antes imaginada e desenhada com detalhes e cores, se transformou em uma simples plataforma munida de três lados que, pouco a pouco, se movimentava construindo imagens, lugares e paisagens diversas. Nesse caso, a mudança de lugar, que no início desagradou Strehler profundamente, causou modificação radical em toda a construção do cenário.

Essa rigorosa exigência de Strehler na aprovação do cenário não envolvia somente os cenógrafos e diretores de cena, mas também a toda a equipe artística, que deveria “se adaptar” às modificações (muitas vezes, radicais). Em depoimento, Strehler revela que a aprovação do cenário só acontecia com a movimentação dos atores no palco, no momento do ensaio. Ali, ao vê-los vestidos com seus figurinos pré-definidos, o diretor conseguia ter uma visão mais concreta do espetáculo em sua totalidade. Metaforicamente, era como se a equipe técnica iniciasse a “procissão” e, em determinado ponto da estrada, pedisse a “ajuda” dos atores para inserir-se nela e complementá-la. Segundo Strehler, por ser tão envolvente, tratava-se de um trabalho de pesquisa, “quase arqueológico” (1997, p.68), em busca do espaço cênico ideal e ligado harmoniosamente aos outros elementos da encenação.

E quando o cenário já se encontrava a caminho de sua edificação, Strehler passava a se preocupar com o figurino. Tratava-se de mais um momento importante de interação Strehler - equipe técnica. Na verdade, o trabalho do figurino acontecia quase simultaneamente ao desenvolvimento do trabalho da cenografia. Tanto que, na maioria das vezes, o cenógrafo é, também, o figurinista (em *La tempesta* e em *Re Lear*, por exemplo, Damiani cuidou dos dois âmbitos da montagem); a razão disso é simples: impossível não pensar no cenário sem levar em consideração os figurinos que os atores utilizarão em cena. A interação entre esses dois elementos é crucial para o sucesso do espetáculo. A figurinista Luisa Spinatelli (1997, p.73), que trabalhou com Strehler em

diversos espetáculos,<sup>90</sup> explica o porquê: “Diretor, figurinista e cenógrafo devem discutir juntos. Se não viajam juntos, os resultados não acontecem. [...] o figurino por si só não existe se você não conhece que impacto, que pano de fundo, que luz, que atmosfera deve ter”.<sup>91</sup>

O processo de construção do figurino por Strehler seguia, portanto, o mesmo nível de exigência da preparação do texto e do cenário: por meio da exposição das ideias do diretor, que eram feitas sempre de modo pictórico e abstrato, o figurinista começava a desenvolver os desenhos (*bozzetti*). Uma vez aprovados por Strehler, os modelos iniciavam o seu caminho para concretização: eram transferidos para o departamento da alfaiataria do teatro e, quando confeccionados, eram finalmente entregues aos atores para o momento das provas. Entretanto é válido lembrar que a transição de um passo a outro do processo era minuciosa e cuidadosa, o que consequentemente exigia um tempo de preparação consideravelmente vasto.

O *input* visual de Strehler no que dizia respeito aos figurinos acontecia a partir de imagens precisas e casuais, que faziam parte do cotidiano: pessoas nas ruas, imagens em revistas, jornais e livros. A partir daí, o diretor começava a criar, em seu universo interpretativo, as próprias imagens, cores, tecidos que pudessem expressar (ou até revelar) as características dos personagens, em determinado tempo e espaço.

Quando se tratava de uma obra a ser encenada em determinada época histórica, por exemplo, o diretor fazia uma pesquisa exaustiva dos figurinos através das artes plásticas, sobretudo da pintura, a qual se revelava poderoso instrumento de inspiração. Além de fornecer um mundo pictórico rico, mostrava um figurino e proporcionava atmosferas, luzes e cores. Era como se a pintura fosse o “modelo” pronto para a cena.

Spinatelli conta que, em ocasião da preparação de *Memòires*, de Goldoni (época em que se passa a peça: 1700), ela conheceu as obras do pintor suíço Jean-Étienne Liotard e viu uma amostra de seus quadros, os quais considerou de beleza singular. Assim, mostrou o catálogo a Strehler, que, por sua vez, se impressionou a ponto de ir a Paris para ver

---

<sup>90</sup> *L'anima buona di sezuani* (1980, 1995); *Atto senza parole fra giorni felici* (1981-82), *La grande magia* (1985-85), *Elvira o la passione teatrale* (1985-86), *Faust frammenti parte I e II* (1988-89, 1990-91), *Libero* (1988-89), *L'isola degli schiavi* (1994-95).

<sup>91</sup> *Regista, costumista e scenografo devono parlare tutti e tre. Se non viaggiano tutti e tre insieme, i risultati non vengono fuori. [...] il costume in sé non esiste se non sai che impatto, che sfondo, che luce, che atmosfera deve avere.*

uma de suas amostras. Quando voltou a Milão, distribuiu a todos os membros de sua equipe os catálogos das obras de Liotard, a fim de usá-los como modelo para a confecção dos figurinos da montagem de Goldoni.

Uma vez aprovados por Strehler, os “modelos” desenhados nos rascunhos entravam em processo de realização. Spinatelli explica que essa fase era uma das mais desafiadoras do processo, pois era repleta de adversidades, por vezes difíceis de serem solucionadas:

Por exemplo, se encontramos um tecido de qualidade, mas com a cor errada, devemos preparar a tinta para pintá-lo, ou, se é muito escuro, precisamos clareá-lo. Temos que fazer uma preparação de base, antes do recorte. Isso se torna uma técnica de costura: como fazer para traduzir um tipo de forma, de *silhouette*, de personalidade para certo tipo de tecido, certo tipo de corte, certo tipo de vestimenta. Não é questão de originalidade, mas de seriedade ao enfrentar o problema. (1997, p.75)<sup>92</sup>

Além disso, acrescenta a figurinista, havia as dificuldades de lidar com a confecção dos figurinos históricos, pois a estrutura física de um ator de determinada época no passado não é a mesma de um ator contemporâneo. Enfim, não se tratava somente de confeccionar os figurinos de acordo com as medidas dos atores, mas dar a eles uma característica natural, sem parecer “forçados” ou “improvisados”. E Strehler tinha “olho clínico” para os mínimos detalhes dos figurinos: se não estivessem de acordo com suas intenções, eram modificados radicalmente ou, nos casos mais extremos, refeitos.

A diretora da alfaiataria, Piera Ambroselli (1997), conta que algo assim aconteceu com a preparação do figurino do personagem Arlecchino, em *L'isola degli schiavi*, encenada em 1995. Na ocasião, Spinatelli havia confeccionado um figurino cheio de detalhes, com pedrarias pregadas à mão e com as costuras feitas com lantejoulas.

---

<sup>92</sup> *Per esempio, trovi una stoffa che va bene di qualità però non giusta di colore, allora le devi preparare una tinta; oppure è troppo scura, e allora la devi tingere. Devi fare la preparazione di base, prima del taglio. Diventa un fatto di tecnica sartoriale: come fare a tradurre questo tipo di forma, di silhouette, di carattere, in stoffa di un certo tipo, taglio di un certo tipo, e vestibilità di un certo tipo. Non è una questione di originalità, ma di serietà nell'affrontare dei problemi.*

Quando Strehler viu o figurino sob as luzes, desaprovou totalmente o brilho das lantejoulas e exigiu que todas fossem eliminadas, para que a vestimenta permanecesse opaca. Strehler não era admirador dos figurinos coloridos e/ou cintilantes. Optava quase sempre pelas cores claras (geralmente um tom “pastel”) e pela opacidade, pois, dessa forma, absorveriam melhor a luz, algo que não acontecia, por exemplo, com as cores fortes. O mesmo ocorria com o cenário: para o diretor, era na neutralidade das cores do cenário que residia a “essência” do espetáculo. Frigerio (1997, p.84) revela que um dos pontos de conflito entre ele e Strehler estava exatamente no gosto pelas cores: “Acredito que Strehler se aproxime mais da estética de Damiani que da minha, ou seja, do branco, do bege (ecru); acredito que se sinta um pouco agredido por mim, porque eu vivo para as cores, tenho grande paixão pelas cores.”<sup>93</sup> No entanto, o cenógrafo aduz que esses dois mundos diversos -- a sua estética e a de Damiani -- permearam a estética strehleriana de forma dialética, contribuindo imensamente para os resultados.

Antes da confecção definitiva dos figurinos, Strehler exigia a utilização dos provisórios ou “figurinos de prova”, que eram semelhantes aos definitivos. Com eles, que eram sempre analisados sob a luz, Strehler poderia ainda modificar algo que não estivesse de acordo com seu protocolo de intenções. A luz servia como termômetro para “medir” as cores, pois, através dela, o diretor conseguia ter percepção mais concreta e concluir se aquele figurino, com aquela determinada cor, ajustava-se ao ambiente total do espetáculo.

Gerardo Modica (1997, p.78), colaborador de luz que em 1970 passou a trabalhar integralmente no Piccolo Teatro, informa que, “quando chega o figurino ele [Strehler] fica alí e se diverte: a manga mais curta, a perna da calça é muito longa, tenta levantar o colete, prova a jaqueta assim, etc”.<sup>94</sup> Porém, conforme adverte Frigerio (1997, p.79), havia risco nesse momento de provas: “Strehler se apaixona tão perdidamente pelos figurinos provisórios a ponto de preferir usá-los como definitivos. Um perigo”.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> *Credo che Strehler sia più vicino all'estetica di Damiani che alla mia; cioè ai bianchi, agli écru; credo che da me si senta un po' protervizzato perché io vivo per il colore, ho una grandissima passione per il colore*

<sup>94</sup> *Quando arriva il costume, lui si mette lì e ci gioca su: la manica più corta, la gamba è troppo lunga, prova ad alzare il colletto, prova la giacca così, ecc.*

<sup>95</sup> [...] *Strehler si affeziona talmente che al momento che arrivano le cose vere lui vuole quelle di prova. È un pericolo.*

Em contrapartida, Spinatelli acredita ser essa fase indispensável para a (eficaz) continuação do processo. Como figurinista, ela sabia do árduo trabalho de confecção e como uma modificação radical nos figurinos definitivos poderia prejudicar o andamento do processo. Ademais, com os provisórios, os atores teriam a possibilidade de “adaptar-se” à realidade das vestimentas, sobretudo as de época:

Não se pode ensaiar de jeans um trabalho de 1700, porque o espartilho, o sapato de salto, o chapéu te dão certo tipo de estabilidade ou instabilidade, certo tipo de posição ou de postura: não adianta, o figurino auxilia na interpretação. (SPINATELLI, 1997, p.79)<sup>96</sup>

Ou seja: o “experimental” posições e posturas com o figurino certo conduzia os atores instintivamente a “ensaiar” seu personagem na atmosfera quase definitiva do espetáculo. Consequentemente, eles ajustavam os detalhes da atuação e enunciação, que porventura ainda estivessem “fora do lugar”.

Após a avaliação dos figurinos provisórios, passava-se para sua confecção definitiva, para que, finalmente, eles pudessem ser entregues aos atores. No momento da entrega, Strehler exigia uma prova à moda alemã: os atores entravam individualmente no palco. Strehler observava seus figurinos sob a luz definitiva, no cenário definitivo. Em seguida, exigia a presença de todos os atores juntos, um ao lado do outro, no intuito de observá-los em confronto com todo o ambiente cênico já construído.

Outra marca do diretor em relação aos figurinos estava na sua predileção pelos já usados. Para Strehler, eles representavam algo com passado, com história, com vida. Sua reutilização era sinônimo de recriação, de transformação, enfim, de renovação. Quando se tratava de um espetáculo contemporâneo, a reutilização dos figurinos era feita quase de modo automático, pois eles já existiam de outros espetáculos. Porém, quando se tratava de espetáculos de época, a reutilização raramente acontecia, pois era necessário confeccioná-los pela primeira vez.

---

<sup>96</sup> *Non puoi provare in jeans un lavoro del Settecento, perché il corsetto, la scarpa alta, il cappello, ti danno un certo tipo di stabilità o instabilità, un certo tipo di posizione e di atteggiamento: non c'è niente da fare, il costume aiuta un'interpretazione.*

Strehler descreve esse costume de reutilizar os figurinos, usando a seguinte justificativa:

No teatro as coisas sofrem mutações e depois desaparecem para se transformar em outra coisa. A cenografia se reduz ao pó, mas muitas vezes seus materiais são reutilizados para outras cenas, em outros espetáculos. Às vezes são utilizados e reutilizados por anos, em espetáculos diversos e distantes. [...] Os figurinos seguem o mesmo destino: são quase sempre desfeitos. Os tecidos são bordados novamente, os damascos verdadeiros ou falsos, a seda e os panos mudam de cor e de sentido e, juntos, formam outros figurinos para outras aventuras de teatro. (1997, p.86)<sup>97</sup>

A estratégia de Strehler revela, mais uma vez, seu modo de conceber o teatro: como processo de constante transformação e modificação, “um implacável devorador de si mesmo” (STREHLER, 1997, p.86) que se constrói e se destrói a cada apresentação, a fim de dar vida a novo espetáculo.

Na sequência dos elementos constitutivos do espetáculo, encontram-se as luzes, que eram preparadas e projetadas pelo próprio Strehler. Para o diretor, esse elemento era de uma importância cênica extrema, pois, como antes mencionado, servia, em primeiro lugar, como termômetro para medir e analisar os figurinos e o cenário; em segundo lugar, como “canal de expressão artística” para os atores, e em terceiro lugar, como gerador de atmosferas. No primeiro caso, Strehler só aprovava o cenário e os figurinos após colocá-los em confronto com a luz -- o que representava um desafio para a equipe técnica, visto que a tonalidade das cores e o brilho poderiam variar definitivamente sob a ótica das luzes.

No segundo caso, o diretor utilizava luzes para criar uma atmosfera capaz de explorar e incentivar a criatividade dos atores -- ele

---

<sup>97</sup> *In teatro le cose si mutano e poi scompaiono per diventare altro. Le scene diventano polvere, ma il più delle volte i materiali vengono riutilizzati per altre scene di altri spettacoli. Qualche volta vengono usati e riusati per anni, in spettacoli diversi e lontani. [...] i costumi seguono lo stesso destino, vengono quasi sempre disfatti. E le stoffe ricamate, i damaschi veri o finti, le sete, i panni, cambiano colore e senso e, mescolati insieme, diventano altri costumi, per altre avventure di teatro.*



acreditava que, proporcionando-lhes determinado “ambiente”, seriam capazes de expressar-se artística e criativamente com mais facilidade e mais naturalidade. No terceiro caso, a função das luzes era a de gerar as diferentes atmosferas ao longo da trama da encenação (dia/noite, verão/inverno, sol/lua) e, conseqüentemente, despertar as mais diversas emoções no público.

Para criar todos esses efeitos, a luz deveria ser projetada com técnicas precisas de ritmo, espaço de tempo e velocidade. Obviamente, Strehler era imensamente cauteloso nesse aspecto e exigia de seus assistentes técnicos exatidão, para que não houvesse erros na projeção das luzes e para que os efeitos desejados fossem alcançados. Trabalhar com Strehler nesse âmbito era sinônimo de viver em constante tensão física e emocional: um pequeno equívoco era capaz de “levar o diretor à loucura”.

Em depoimento, o ator Giancarlo Dettori revela que a relação de Strehler com os técnicos das luzes era caracterizada constantemente por um misto de amor e ódio. A exigência do diretor por luzes perfeitamente projetadas atingia um patamar quase desumano: “Vi os técnicos realmente enlouquecerem. Tornam-se pessoas cujo sonho recorrente é o de matar Strehler. [...] uma luz que chega uma fração de segundo atrasada é, para Strehler, uma violência contra ele; quase uma inquisição.” (DETTORI, 1997, p.140).<sup>98</sup>

Outra evidência encontra-se nas palavras do cantor de ópera Felice Schiavi, que trabalhou com Strehler em *Simon Boccanegra*: “Com Strehler é preciso trabalhar: ou você segue seus passos, ou você morre” (1997, p.140).<sup>99</sup> Entendo essa extrema exigência de Strehler não só nas luzes, mas em todos os âmbitos da encenação como caminho para a perfeição. Era o modo pelo qual ele alcançava bons resultados em seus espetáculos. Conhecia o poder das luzes em uma encenação tanto para embelezá-la, quanto para prejudicá-la. Lidar com esse elemento era, para Strehler, sinônimo de um trabalho delicado, que exigia cautela e, acima de tudo, precisão. Tanto que o diretor passava horas e horas na preparação de um único ambiente e, quando necessário, interrompia os atores no palco para ajustar as luzes. Dentre todos os elementos, a luz era, talvez, o que mais se evolia em processo de transformação.

---

<sup>98</sup> *I tecnici io li ho visti veramente impazzire. Diventano tutti delle persone il cui sogno ricorrente è l'uccisione di Strehler. [...] una luce che arriva una frazione di secondo dopo è una violenza fatta sulla persona di Strehler che è pari all'inquisizione.*

<sup>99</sup> *Con Strehler si deve lavorare: o cammini al suo passo, o muori.*

Modificações em sua natureza poderiam acontecer até mesmo nas vésperas do espetáculo.

Quanto à estética das luzes, Strehler optava -- como nos figurinos e no cenário -- por cores neutras ou claras, a fim de construir ambientes delicados, tênues. As cores fortes eram utilizadas somente em casos excepcionais, em que se faziam extremamente necessárias. O técnico da luz, Adriano Todeschini (1997), conta que em *Fausto*, Strehler interpretou a cena da “cozinha da bruxa” como uma danceteria moderna. Nos primeiros ensaios, usou luzes coloridas para criar a atmosfera de festa, mas, insatisfeito com o resultado, resolveu eliminá-las e substituí-las somente pelo azul e pelo branco. Todeschini acrescenta que o diretor trabalhava, quase sempre, com o quente (para gerar atmosferas de pôr do sol, aurora) e com o frio (para gerar atmosferas dramáticas e noturnas).

Para exemplificar o fato, Todeschini lembra que com *Temporale*, de Strindberg, encenado em 1979, o diretor usou o branco gélido de forte impacto, a fim de criar um ambiente escandinavo desconcertante.

No que se refere à velocidade da luz, o diretor optava pela lenta. Privilegiava as passagens delicadas da aurora para o meio-dia; da tarde para o anoitecer; e do anoitecer para a noite. Tinha, também, predileção especial por atmosferas que mostrassem uma sutil entrada do sol pela janela -- sentia-se atraído pela ideia de iluminação que entrasse por uma fresta e envolvesse, pouco a pouco, o ambiente.

Assim aconteceu com *Le nozze di figaro*, encenada no Teatro alla Scala, em 1980. Na ocasião, Strehler queria uma atmosfera de luz-sombra-luz e pediu ao técnico da luz, Vannio Vanni, que a criasse para a primeira cena. No depoimento, Vanni revela seu sistema de trabalho junto a Strehler e, além de deixar traços da estética das luzes desejadas pelo diretor, revela traços de seu processo criativo e artístico na criação e projeção desse elemento:

Strehler é perfeccionista. Na preparação de *Le Nozze de Figaro* (La Scala, 1980-81), por exemplo, ele me dizia: “Vannio, para o primeiro ato, me faça algo deste tipo: daquela janela deve entrar um raio de sol, belo, intenso, faça uma boa distribuição de cortes, que seja sombra-luz-sombra-luz. Você prepara e depois veremos. Eu chegava ao teatro algumas horas antes de Giorgio, preparava uma cena, fazia-na funcionar e depois preparava outras quatro situações. Depois de algumas horas, Strehler chegava (o ensaio iniciava

ao menos duas horas mais tarde) e me pedia para mostrar-lhe o que eu havia feito. Eu lhe mostrava as cinco projeções em sequência e depois no sentido contrário. Ele observava com atenção, uma por vez, e depois escolhia: “mostre-me a primeira projeção e a metade da quarta” e, sem cansaço, fazíamos as luzes da primeira cena. (1997, p.133)<sup>100</sup>

O depoimento de Vanni reitera o cuidado e a atenção que Strehler tinha com a preparação das luzes. Seu envolvimento era tão intenso que, ao longo dos anos, esse elemento tornou-se sua “marca registrada”: pensar em Strehler era pensar, sobretudo, nas luzes dos seus espetáculos. Exemplo disso está nas palavras de Robert Wilson (1997, p.11): “Se penso na obra de Strehler, penso, acima de tudo, no espaço e nas luzes.”<sup>101</sup>

E, ao lado das luzes, encontra-se a música, elemento que assume, também, grande importância nos espetáculos strehlerianos. Como já mencionado, a experiência musical de Strehler iniciou na infância e o acompanhou durante todo seu percurso artístico e criativo. Ele mesmo admite ter sido a música o início de tudo, a gênese de sua “veia artística” no teatro: “a música é o tecido da minha infância, da minha vida, e, até mesmo, do meu amor e do meu conhecimento teatral”<sup>102</sup> (STREHLER, 1997, p.36). De fato, ela não era somente um dos elementos essenciais dos seus espetáculos, mas permeava todos eles de forma decisiva, fazendo-se presente tanto como som (trilha sonora), quanto como

---

<sup>100</sup> *Strehler è un perfezionista. Preparando Le nozze di Figaro (Teatro alla Scala, 1980-81), per esempio, lui mi diceva: “Vannio, per il primo atto, mi fai una cosa di questo genere: da quella finestra deve entrare un raggio di sole, bello intenso, fai una bella distribuzione di tagli, che ci sia ombra-luce-ombra-luce. Tu me li prepari e poi quando vengo vediamo.” Arrivavo in teatro sempre un paio d'ore prima di Giorgio, preparavo una scena, la facevo battere in macchina, e preparavo altre quattro situazioni. Dopo un paio d'ore arrivava Strehler (la prova aveva inizio almeno due ore più tardi) e mi chiedeva di mostrargli quello che avevo fatto. Gli mostravo i cinque piazzati, in sequenza, e poi a ritroso, ecc. Lui li osservava con attenzione, uno alla volta, e poi sceglieva “mi fai dare il primo piazzato e metà del quarto” e senza fatica erano già fatte le luci della prima scena.*

<sup>101</sup> *Se penso all'opera di Strehler penso anzitutto alla luce, e a un'architettura di spazi.*

<sup>102</sup> [...] *La musica è il tessuto della mia infanzia, della mia vita, e anche del mio amoré e della mia conoscenza teatrali.*

elemento de ostensão na enunciação dos atores. No primeiro caso, a música era inserida na encenação como personagem, muitas vezes, principal. Ela “recitava” e “atuava” nos momentos-chave da cena. Seu efeito era, metaforicamente, como os “sons” de Ariel em *La Tempesta*, os quais eram capazes de criar ambientes, hipnotizar, despertar, revelar, expressar, enfim, viver no espetáculo como personagem mágico, que age, gerando vida na encenação. Em *Re Lear*, por exemplo, Strehler utilizou a música como marcador dos momentos mais dolorosos do Rei, como indicadora de seu sofrimento e de sua insanidade.

No segundo caso, ela servia como base rítmica para os versos do texto. O diretor se preocupava extremamente com a “musicalidade” do texto dramático no palco. Tanto que, como anteriormente mencionado, escolhia tradutores - poetas para trabalhar na tradução dos textos estrangeiros. Ritmo e atuação eram, para Strehler, dois polos dialéticos no palco. Deveriam caminhar juntos no desempenho do ator.

Talvez essa seja a razão pela qual o diretor dirigia seus atores na recitação de um texto dramático como se fosse condutor de orquestra. Cada linha era trabalhada como se fosse extraída de uma partitura musical. Os atores reconheciam essa característica musical de Strehler e adquiriam, com ele, um modo particularmente rítmico-musical de enunciar seus papéis. O próprio espetáculo de Strehler parecia ser uma partitura musical, uma vez que todos os elementos estavam harmoniosamente conectados e, juntos, geravam intensa melodia.

Essa sensibilidade especial em relação à música fazia com que o diretor tivesse um modo particular de escolhê-la ou criá-la para seus espetáculos. O músico Fiorenzo Carpi (1997) conta que, muitas vezes, Strehler precisava ouvir a música para pensar na construção de determinada cena. Isso aconteceu, por exemplo, na preparação da última cena de *Il gioco dei pontenti*. Strehler esperou que Carpi terminasse a composição musical para então construir a cena.

Algo parecido ocorreu com *Simon Boccanegra*, ópera lírica encenada no Teatro *Alla Scala*, em 1971. A coreógrafa Marisa Flash (1997) conta que Strehler e Frigerio só conseguiram pensar no ambiente do último ato (um navio, cujas velas faziam-no subir e descer), no qual Simon morreria, ao ouvir a música da cena.

Nesses casos, era como se a música servisse de inspiração para a elaboração da atmosfera cênica. Outras vezes, a inspiração musical de Strehler acontecia durante os ensaios. As ideias surgiam naquele “doloroso” percurso de construção artística e criativa do espetáculo. E, como acontecia com a verbalização das ideias na construção dos outros elementos, Strehler não conseguia “explicar” aos músicos o que queria.

Então, não sugeria ideias, mas atmosferas musicais. E Carpi, que acompanhava quase todos os ensaios no palco, entendia as sugestões de Strehler e conseguia criar o ambiente musical que o diretor buscava.

O relacionamento entre o diretor e o músico sempre foi produtivo, tanto que trabalharam juntos por 40 anos. Em carta endereçada a Carpi, Strehler afirmou que as “notas” do músico o guiavam pelas vias interpretativas de suas montagens, concedendo-lhe a iluminação interna que precisava para proceder em seu percurso artístico e criativo. Além de reconhecer o talento e a experiência de Carpi na preparação e condução da música para a cena, Strehler (1997) deixa traços de como concebe o elemento musical em suas encenações: algo relevante sob a ótica crítica, que esteja inserido no texto e não que simplesmente o comente ou o complemente. Como dito anteriormente, a música para o diretor funcionava como um personagem que tinha vida, que falava, que agia e que expressava, muitas vezes, aquilo que as palavras dos atores não eram capazes de expressar.

A sensibilidade musical de Strehler -- sua noção rítmica, ou, “seu ouvido sonoro” -- era, a meu ver, uma das características que o conduziam, quase instintivamente, a realizar espetáculos harmoniosos. Sua principal exigência era que todos os elementos de suas montagens se comunicassem, de modo que o público, ao assisti-las, se deparasse com algo sólido, coeso, simétrico. Para Spinatelli (1997), essa preocupação extrema de Strehler em criar uma comunicação coesa entre os elementos do espetáculo fazia com que o público sentisse que havia algo na encenação que unia todos os seus elementos e os colocava em um grande conjunto harmonioso. Era como se uma “linha transparente” costurasse tudo com precisão.

Após sistematizar o texto e os elementos visuais do espetáculo, Strehler começava a trabalhar com os atores e com a equipe técnica para a construção concreta da produção. A primeira etapa dos ensaios, que Strehler chama de “*prove al tavolino*” [ensaio à mesa], consistia na leitura dramática e estudo do texto. Era a fase crucial para que os atores, sob a coordenação do diretor, encontrassem o melhor ritmo e a melhor entonação para a recitação de seus papéis.

Além disso, era o momento em que Strehler interpretava e estudava o texto junto aos atores, construindo com eles as características físicas e psicológicas de cada personagem. Segundo o ator Gianfranco Mauri (1997, p.51), “Strehler tem um belo costume: para cada personagem escreve uma ficha e a lê para nós, atores; são muito boas essas fichas, descrevem as características dos personagens, as suas

motivações, seus defeitos, etc.”.<sup>103</sup> Fruto de seu trabalho de interpretação textual que, como mencionado anteriormente, era feito de modo reflexivo e “ingênuo”.

Strehler descreve e define essa primeira fase de seu trabalho artístico junto aos atores da seguinte forma:

[A primeiríssima fase é a *Prova a tavolino*.] O que conto aos atores? Aquilo que sei. Quando o texto foi escrito, como foi escrito, que enigmas existem dentro dele, o que eu entendi um pouco, o que não consigo mesmo entender, o que devemos descobrir juntos. Depois, lendo, conversando, ensaiando com a voz e com a presença viva das várias pessoas: os inteligentes que dizem coisas inteligentes e os estúpidos que dizem coisas estúpidas (e que também são importantes), pouco a pouco criamos, em torno daquele primeiro núcleo de ideias, outro material de compreensão do texto e quando estamos prontos, colocamos esse núcleo no palco e começamos a movimentá-lo. (1997, p. 31)<sup>104</sup>

Esse “novo material” de compreensão do texto passava a existir em virtude do incentivo à criatividade que Strehler fornecia à sua equipe artística. Nessa etapa do processo, os atores eram convidados a expressar sua inventividade, construindo seus próprios papéis e sua própria forma de recitação. O diretor procurava não interferir diretamente no processo criativo dos atores, pois sabia que eles encontrariam sugestões interessantes e que ele teria bons resultados, mas ajudava-os com sugestões, opiniões, explicações. Estava ciente de que

---

<sup>103</sup> *Strehler ha un'abitudine bellissima: di ogni personaggio fa una scheda scritta, e la legge a noi attori; sono bellissime quelle schede, descrivono i caratteri dei personaggi, le loro motivazioni, i loro difetti, ecc.*

<sup>104</sup> *Cosa racconto agli attori? Quello che so. Quando è stato scritto il testo, come è stato scritto, che enigmi ci sono dentro, cosa ho capito un po', cosa non capisco per niente perché più di così non posso, cosa dovremo scoprire insieme. Dopodiché, leggendo, parlando, provando, con la voce e la viva presenza delle diverse persone, con l'intelligente che ti dice la cosa intelligente e con lo stupido che dice quella stupida (che serve anch'essa), a poco a poco si viene a creare, attorno a quel primo nucleo di idee, altro materiale di comprensione del testo; e quando siamo pronti, questo nucleo cresciuto lo mettiamo sul palcoscenico e cominciamo a muoverlo.*

era necessário conceder aos atores o papel central de agentes ativos na construção do espetáculo, não só no âmbito da criatividade, mas também nas questões críticas, reflexivas do texto e de cada elemento constitutivo do espetáculo.

Essa primeira fase de preparação era imersa em uma atmosfera de constante criação artística: uma cadeia infinita de ideias que crescia a cada comentário, a cada *insight* interpretativo, a cada percepção, enfim, a cada inspiração. O ator Stefano de Luca, que fazia parte da equipe artística de Strehler, reitera, em depoimento, a “metodologia” de Strehler nessa primeira fase de construção:

Início da *prova a tavolino*. Strehler reúne a companhia em torno de uma mesa e, geralmente, lê todo o texto, sozinho. Ora, uma leitura de Strehler não é uma leitura, é, já, por si só, uma espécie de primeira representação; acredito que essa seja uma diferença entre um grande artista e um discreto artesão: o grande diretor é capaz, com poucos tratos, de pintar as grandes atmosferas de trabalho, de indicar as grandes linhas que compõem a obra; de encontrar aquilo que Stanislavski chamaria a “supertarefa”, o porquê de fazer aquele texto, o grande motivo que está por trás dele e a base que justifica a sua escolha. (1997, p.47)<sup>105</sup>

De Luca acrescenta ainda que, nessa fase, Strehler contava com a participação da sua equipe técnica para ajudá-lo na instrução cênica das interpretações que surgiam no decorrer do ensaio. Conforme afirma o diretor de cena Giordano Macioppi (1997, p. 49), “Nós estamos sempre presentes, porque na leitura de um texto aparecem sempre indicações de objetos, de ferramentas de cena: ali haverá um guarda-sol, uma xícara de

---

<sup>105</sup> *Inizio delle prove a tavolino. Strehler riunisce la compagnia attorno a un tavolo, e di solito legge il testo, tutto lui. Ora, una lettura di Strehler non è una lettura, è già di per sé una specie di prima rappresentazione; questa credo sia una differenza tra un grande artista e un discreto artigiano: il grande regista è capace, con pochi tratti, di dipingere le grandi atmosfere del lavoro, di indicare le grandi linee che compongono l'opera: di trovare quello che Stanislavski chiamerebbe il “supercompito”, il perché fare quel testo, il motivo grande che sta sotto, alla base, che giustifica quella scelta.*

chá, etc.”.<sup>106</sup> E juntas, as equipes técnica e artística eram capazes de resolver os desafios que porventura surgissem na passagem da página ao palco.

Após os ensaios à mesa, Strehler conduzia o seu “núcleo criativo” para o palco, a fim de movimentá-lo no espaço cênico, para começar a criar condições concretas para a encenação. Nessa segunda fase de criação, definida pelo diretor como *Prove in piedi* [ensaios em pé], os atores se reuniam no palco no intuito de colocar em prática o que foi construído no ensaio à mesa. Era o momento em que eles buscavam adequar a construção de seu personagem com os elementos visuais da montagem.

No palco, eles conseguiam sentir a atmosfera da encenação de forma mais concreta, através do ambiente (ainda que provisório) criado pela equipe técnica. Tudo ainda estava em processo de construção. Nada era definitivo e o espaço cênico ainda estava aberto para a criação dos personagens, que acontecia por meio de discussões, reflexões, interpretações e, sobretudo, “liberdade de expressão artística”. Ali, naquela cena em construção, Strehler continuava a estimular a inventividade de seus atores e eles conseguiam, aos poucos, dar vida concreta a seus papéis.

A atriz Andrea Jonasson conta em depoimento que em um dos ensaios de *Come tu mi vuoi*, de Pirandello, encenada em 1987, precisou “encontrar” seu personagem que ainda não havia achado na primeira fase de ensaios. Tratava-se de um monólogo e a atriz não havia estudado com afinco sua parte. Assim, precisou construir a identidade de seu personagem por meio de movimentos corporais. Strehler não interferiu no processo criativo de Jonasson e deixou que a atriz encontrasse seu personagem sozinha:

Um dia, durante os ensaios de *Come tu mi vuoi*, de Pirandello (1987-88), de repente, sem querer -- nem sabia direito o texto, era durante um longo monólogo -- me deitei no chão, brincando com os objetos... e recitei assim, e Giorgio não me disse absolutamente nada, e dizia aos outros: “não a interrompam. Ela é agora a desconhecida. Porque, sabem, Pirandello escreveu a parte para ela. Deixem-na agir, deixem-na procurar”. E me

---

<sup>106</sup> *Noi ci siamo perché nella lettura di un testo vengono fuori delle indicazioni di attrezzistica, di oggettistica di scena: lì ci sarà l'ombrellino, lì la tazza da tè, ecc.*



deixou em silêncio a buscar aquele personagem durante todo o ensaio. Eu gostei muito, as ideias vieram em minha mente [...] era como se um segundo personagem entrasse em mim, mas só no palco. (1997, p.109)<sup>107</sup>

A atriz acrescenta no final de seu depoimento que naquele dia o físico Carlo Rubbia visitava o Piccolo e assistiu ao ensaio. Ficou fascinado com o processo de Jonasson e disse a Strehler que aquilo não era simplesmente um ensaio, mas uma pesquisa. Portanto, a fase criativa que havia começado com os ensaios à mesa continuava -- de modo ainda mais intenso -- nessa segunda etapa do processo construtor da encenação. E, por se tratar de uma fase de busca pela concretização cênica e identidade dos personagens, ela era permeada por uma série de desafios que colocavam atores e equipe técnica em extrema tensão física e mental.

Em primeira instância, os desafios estavam relacionados à repetição de determinado gesto já realizado em um primeiro momento: na maioria das vezes, os atores não eram capazes de “reviver” seus personagens construídos anteriormente. Nesse momento, conforme afirma Strehler, a presença do diretor era fundamental para conduzi-los a lembrar, aos poucos, do que haviam construído previamente. Segundo Strehler (1997, p. 33), “a máquina mental do diretor, o olho que captura, que lembra, que fixa, é fundamental.”<sup>108</sup>

Para compreender essa fase tão dolorosa no percurso criativo dos atores, Strehler, em meados da década de 80, passou a contar com o auxílio de câmeras: os ensaios no palco eram gravados e posteriormente mostrados aos atores para que eles se lembrassem de como criaram o personagem em um primeiro momento. Assim, conseguiam “cristalizar” os movimentos e a recitação com mais facilidade.

---

<sup>107</sup> *Un giorno durante le prove di Come tu mi vuoi di Pirandello (1987-88), improvvisamente, senza volere – non sapevo neanche bene il testo, era durante un lungo monologo – mi sono sdraiata per terra, giocando con degli oggetti... e ho recitato così, e Giorgio non mi ha detto assolutamente niente, e diceva agli altri in sala: “non disturbatela, lei adesso è l’ignota. Perché, sapete, Pirandello ha scritto la parte per lei: lasciatela fare, lasciatela cercare.” E mi ha lasciato in silenzio, a cercare questo personaggio, per un’intera prova. Mi è piaciuto moltissimo, e mi sono venute delle idee. [...] era come se un secondo personaggio mi entrasse dentro, ma soltanto in palcoscenico.*

<sup>108</sup> *La macchina mentale del regista, l’occhio che prende, che ricorda, che fissa, è fondamentale.*

Strehler revela que o processo de construção da identidade de um personagem era extremamente monótono, pois consistia em uma cadeia infinita de repetições. Por vezes, uma única linha do texto ou um único gesto eram repetidos centenas de vezes. Em sua pesquisa sobre as duas montagens de *La Tempesta*,<sup>109</sup> Horowitz teve oportunidade de visitar o Piccolo Teatro e assistir aos ensaios de *I giganti della Montagna*,<sup>110</sup> em 1994.

O pesquisador (2004) conta que, em uma das noites do ensaio, Strehler queria que os atores produzissem uma risada à parte. Primeiro, ele fez o som que desejava e pediu a um grupo de atores para ajudá-lo. Pediu a cada um deles para repetir o som e, quando cada um estava pronto, o diretor pediu ao grupo que repetisse o riso que ele iria fazer. Os atores, junto a Strehler, ensaiaram somente esse som por mais ou menos vinte minutos, até que Strehler percebesse que eles estavam prontos para produzir o riso sem sua ajuda.

No percurso dessa fase de construção concreta dos papéis residia o desafio das possíveis correções sugeridas por Strehler. O fato é que, uma vez cristalizados na mente e nos gestos dos atores, os papéis passavam a ter vida e era difícil para o elenco voltar atrás e fazê-los de outro modo. Strehler admite ser esse processo o mais doloroso para os atores e reconhece nisso sua parcela de culpa por ter um espírito tão instável:

A parte mais difícil desse processo acontece quando, por intuição ou raciocínio, vendo a história que se desenvolveu por dois terços ou três quartos em direção a certa plenitude, percebo que algumas coisas talvez não possam ser mantidas, ou que exagerei em certa direção. E então comunico a todos que devemos voltar atrás e corrigir: isso realmente é uma tortura. Para mim, talvez, não seja tanto: sou um homem que desfaz, com extrema facilidade, tudo aquilo que fez, é

---

<sup>109</sup> Arthur Horowitz, autor do livro *Prospero's true preservers*, estudou cinco produções de *A tempestade*, de Shakespeare. Dentre elas, estavam duas de Strehler, a de 1948 e de 1978. Horowitz, junto à análise da produção, examinou o processo criativo de Strehler na preparação dos espetáculos.

<sup>110</sup> Segundo *Death Marches* (1995), Pirandello havia morrido em 1936, sem ter conseguido finalizar a peça. Os três primeiros atos estavam incompletos e o quarto não havia sido escrito. Strehler reuniu anotações de Pirandello, fornecidas pelo filho do autor, Stefano Pirandello, e finalizou a peça, imaginando como o autor gostaria de finalizá-la.

uma das características que tenho e que afeta tanto os meus amigos. (1997, p.33) <sup>111</sup>

Afetava, diria, não só os amigos, como também os atores e toda a sua equipe técnica na construção de uma montagem. Com sua atitude de mudar (por vezes, radicalmente) o que já havia sido construído, Strehler colocava todos os seus colaboradores em extrema tensão física e psicológica. No entanto, era nesse trajeto doloroso, repleto de desafios, que os elementos provisórios da montagem se tornavam, aos poucos, definitivos. Os ensaios no palco seguiam até às vésperas da primeira encenação e eram abertos aos grupos de alunos, profissionais do teatro e amigos. Dessa forma, Strehler, com seu espírito didático acerca do teatro, oportunizava ao pequeno público uma “aula” de encenação.

Geralmente, o diretor começava os ensaios com sua equipe às 16:00 e seguia até meia-noite. O modo particular de Strehler na condução e preparação dos espetáculos explica a razão pela qual o diretor procurava trabalhar repetidamente com as mesmas equipes técnica e artística: todos os membros já estavam acostumados ao seu ritmo, conheciam suas técnicas e suas estratégias e, apesar de enfrentarem desafios e serem expostos a momentos de esgotamento, confiavam em Strehler e sabiam que, com ele, alcançariam bons resultados.

Certamente, o desejo de Strehler em ver um espetáculo tecnicamente perfeito o conduzia a agir constantemente no limite de suas emoções. Tanto que, durante os ensaios, a sua relação com os atores sustentava-se no limiar entre o amor e o ódio. Porém, no final, todos compreendiam que o cansaço físico e psicológico na preparação de um personagem era parte do universo teatral (sobretudo do universo dos espetáculos dirigidos por Strehler). No fim, as dificuldades eram superadas e os resultados eram quase sempre gratificantes. E, no final de cada espetáculo, Strehler reconhecia o trabalho feito pelos atores e tornava pública sua satisfação por meio de cartas e/ou até pessoalmente.

---

<sup>111</sup> *La parte più difficile di questo processo avviene quando, per intuizione o ragionamento, vedendo la storia che si è svolta per due terzi o tre quarti verso una certa sua completezza, ti accorgi che alcune cose forse non tengono più, oppure che hai esagerato in una certa direzione. E allora comunichi che bisogna tornare indietro a correggere; e questo è veramente uno strazio. Per me forse meno: io sono un uomo che disfa con estrema facilità tutto quello che ha fatto, è una delle cose che ho e che colpisce tanto i miei amici.*

Em depoimento, enfim, o diretor revela a sua própria intensidade física e emocional ao preparar um espetáculo, sobretudo uma ópera, e reitera que se trata de um caminho que o conduz ao bom trabalho:

Se tenho que cuidar da direção de uma ópera lírica, estudo a música como se eu fosse tocá-la e faço os atores repetirem as falas cem vezes. Ando quilômetros entre palco e plateia para corrigir um gesto ou sugerir uma entonação diferente ou para controlar as luzes. Sim, senhor, infernizo os atores, os técnicos, os cenógrafos e todos aqueles que trabalham comigo. Mas, me infernizo também. Grito, me agito, me torno cruel, exijo o impossível. Infernizo tudo e todos até que não se chegue aos resultados que me parecem certos ou aceitáveis. Confesso que se alguém se distrai, passo a odiá-lo verdadeiramente. [...] mas tudo isso, para mim, significa somente fazer bom trabalho. Não são manias e não tem nada a ver com perfeccionismo. (1997, p.196)<sup>112</sup>

Essa exigência quase desumana de Strehler para com sua equipe e, naturalmente, com ele mesmo, para que os elementos constitutivos de suas montagens fizessem parte de um polissistema coeso e coerente era parte indispensável e imutável de sua metodologia artística e intelectual e que o conduzia, junto à sua equipe, a resultados quase sempre satisfatórios.

Não obstante, diante dos fatos relatados no decurso deste capítulo, tanto acerca de percurso intelectual e artístico, quanto de processo criativo de Strehler, poderia dizer que o diretor italiano não se destaca somente pela exigência severa e, como ele mesmo diz, “infernai”, com a qual lida com os espetáculos e com os agentes neles

---

<sup>112</sup> *Se devo curare la regia di un'opera lirica mi studio la musica come se dovessi suonarla e faccio ripetere la stessa battuta anche cento volte, copro chilometri fra platea e palcoscenico, sempre su e giù, per correggere un gesto, per suggerire una diversa intonazione o per controllare una luce. Sissignori, rompo le scatole agli attori, ai macchinisti, agli scenografi, a chiunque sta lavorando con me. Ma le rompo anche a me stesso. Urlo, mi agito, divento crudele, pretendo l'impossibile. Faccio l'inferno fino a che non si arriva al risultato che mi pare giusto e accettabile. [...] Confesso che se scopro qualcuno distratto io lo odio, veramente. [...] però tutto questo, per me, significa solo fare un buon lavoro. Non sono manie, e non c'entra con il perfezionismo.*

envolvidos. Strehler destaca-se também pela sua capacidade inventiva, inovadora e politicamente crítica para conceber as encenações que, a meu ver, se colocam em um patamar muito mais alto de relevância artística e intelectual, do que o temperamento intolerante com o qual ele lida com o percurso preparatório das encenações.

E esse potencial criativo de Strehler em produzir e dirigir os espetáculos se deve, em primeiro lugar, ao meio artístico no qual cresceu. Seu ambiente familiar, cercado pela música, contribuiu de modo decisivo para despertar, desde cedo, seu olhar inquieto para as artes, sobretudo, para o teatro. Em segundo lugar, à convivência com os amigos e companheiros politicamente conscientes, que se preocupavam -- em uma época permeada pelas incertezas do pós-guerra -- em utilizar o teatro como canal de manifestos e de expressão política e como escola de civilidade, quando grande parte da população italiana ainda era analfabeta. E, em terceiro lugar, enfim, aos ensinamentos de seus mestres -- Copeau, Jouvet e Brecht -- que, além de contribuir para edificar toda essa consciência política, crítica e artística, mostraram o caminho da direção teatral e conduziram o diretor -- cada um com suas concepções dramatúrgicas -- na arte de fazer teatro.

Com Copeau, Strehler aprendeu a moralidade do teatro, o respeito filológico pelo texto, enfim, certo tipo de convenção teatral que o diretor italiano jamais esqueceu. Com Jouvet, entendeu o verdadeiro sentido do abandono à arte teatral, do processo criador que está por trás da constituição de cada espetáculo. Com Brecht, enfim, Strehler entendeu o verdadeiro sentido de um teatro racional, reflexivo e crítico, engajado social e politicamente em todas as suas funções e estruturas. Entendeu que o teatro tem um valor social que pode agir no mundo e transformá-lo.

Esses três fatores desempenharam papel decisivo no itinerário artístico e intelectual do diretor, contribuindo para que ele utilizasse os polos (*ratio* e *emotio*) de seu trabalho artístico de modo eficaz, envolvendo-se em constante busca por signos que constituíssem crítica e artisticamente suas encenações em todos os elementos constitutivos de sua arquitetura. Estava ciente de que um espetáculo se faz dia após dia, em uma gênese constante, contínua e coletiva. Seu magma criativo se transformava a cada nova leitura do texto, a cada colóquio com suas equipes técnica e artística, a cada ensaio -- o qual proporcionava, a partir da expressão de criatividade dos atores, um território vasto de inventividade -- enfim, a cada nova ideia ou *insight* artístico que surgia no percurso de constituição do espetáculo.

Como resultado de todos esses elementos, suas produções, em sua grande maioria, se enquadram em uma esfera artística de alta qualidade estética -- uma vez que há zelo, precisão e dedicação na constituição de cada um de seus elementos -- e cultural, pois mantêm, quase sempre, uma relação dialética com a política e a sociedade e buscam desempenhar uma função civil que vai além do entretenimento.

O processo criativo de Strehler, até aqui ilustrado de forma geral, será, no próximo capítulo, aplicado a um caso específico: o das produções shakespearianas dirigidas e produzidas pelo diretor no Piccolo Teatro de Milão.

### CAPÍTULO 3

## STREHLER E SEU PERCURSO SHAKESPEARIANO

*L'opera di Shakespeare si pone come altissimo esempio,  
come punto di partenza di un cammino ideale che tocca tutti  
i grandi momenti della storia del teatro.*<sup>113</sup>  
(STREHLER, 2007a, p.132)

Ainda que, como observado no capítulo anterior, os mestres Copeau, Juvet e Brecht tenham inspirado Strehler, sobretudo no que diz respeito à sua formação como diretor de teatro, não foram eles que o diretor italiano mais encenou como autores. Tanto que, no repertório artístico de Strehler junto ao Piccolo Teatro, inclui-se somente uma obra de Juvet (*Elvira o la passione teatrale*) e nove obras de Brecht.

Strehler mesmo confirma esse fato na entrevista concedida a Ronfani (1986b, p.134): “Não foi Brecht ou Goldoni que eu mais encenei (como tendem a acreditar), mas Shakespeare.”<sup>114</sup> As encenações shakespearianas começaram a ocupar o palco do Piccolo Teatro em 1948, ou seja, um ano após sua fundação, e continuaram, como parte decisiva e fundamental de seu repertório, até 1978. Shakespeare e a genialidade de suas obras permearam (e, pode-se dizer, com êxito) grande parte do itinerário artístico e criativo de Strehler.

No decurso desses anos, Strehler produziu e dirigiu doze espetáculos shakespearianos no e com o Piccolo Teatro. Entre eles, sete -- *Riccardo II*, *La Tempesta*, *La bisbetica Domata*, *Riccardo III*, *Macbeth*, *La dodicesima notte*, *Giulio Cesare* -- foram encenados quase que sequencialmente, enquanto que os outros quatro -- *Coriolano*, *Il gioco dei potenti* (três partes de *Henrique VI*), *Re Lear* e *La Tempesta* -- foram apresentados em um intervalo de tempo maior. Porém, muito mais importante que a quantidade das encenações -- embora, segundo Lombardo (1992), nenhum diretor italiano tenha se aventurado em levar ao palco tantas obras shakespearianas como Strehler -- é a sua qualidade. Conforme conclui o autor (1992), as montagens shakespearianas de Strehler revelam-se inovadoras e formam o *corpus* interpretativo mais penetrante da tradição shakespeariana da Itália.

---

<sup>113</sup> A obra de Shakespeare se coloca como altíssimo exemplo, como ponto de partida para um caminho ideal que toca todos os grandes momentos da história do teatro.

<sup>114</sup> *Non sono dunque Brecht o Goldoni, come si tende a credere, gli autori che ho più rappresentato; è Shakespeare.*

O repertório shakespeariano, que abarca, sobretudo, peças históricas e romanas, foi escolhido por Strehler a partir de uma pesquisa exaustiva acerca da tradição shakespeariana na Itália ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. No decurso de sua pesquisa, o diretor percebeu que o cânone de recitação do Grande Ator abraçava somente algumas tragédias, tais como *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear*, e negligenciava os dramas históricos e romanos e algumas comédias. Na conversa com Ronfani (1986b), Strehler comentou que os dramas históricos eram considerados periféricos na Itália e que foi somente a partir de 1964, com a publicação de *Shakespeare, nosso contemporâneo*, de Jan Kott, que essas peças começaram a ser mais exploradas na cultura teatral italiana. Assim, em sua ânsia por revolucionar o repertório shakespeariano na Itália, e no desejo de unir o teatro com a história, optou pela *mise-en-scène* de peças raramente (ou até mesmo nunca) encenadas no país.

É certo que nessa (ousada) aventura, Strehler se deparou com alguns desafios, visto que na época em que começou a encenar as peças do dramaturgo inglês, em 1948, o Piccolo Teatro estava iniciando seu percurso artístico na cidade de Milão e, conseqüentemente, a direção de teatro estava se firmando no país. Tudo caminhava em direção à edificação (inclusive a cidade que se reerguia em meio às ruínas deixadas pela guerra). Segundo Gregori (1997, p.57), “No início, entre o final dos anos 40 e a primeira metade dos anos 50, Shakespeare, muito pouco representado na Itália se não com textos que exigissem a presença de um *mattatore*,<sup>115</sup> é a bandeira do grande desafio da recém-nascida direção de teatro da Itália e do novo teatro.”<sup>116</sup> Mas, diante de uma companhia estável, em um teatro estável, Strehler sentiu-se motivado para escolher um Shakespeare fora do cânone de recitação do Grande Ator, pois conseguia enxergar (mesmo que ainda não concretamente) que seu projeto poderia dar certo e que encenar as peças do dramaturgo inglês menos aderentes à cultura e ao repertório italiano poderia ser uma estrada para o enriquecimento da tradição dramática do país.

---

<sup>115</sup> Segundo Horowitz (2004, p.24), “a performance *Mattatore* consiste na atuação sem qualquer direção, sobretudo porque muito desses atores [que são chamados de *mattatore*] eram seus próprios diretores”.

<sup>116</sup> *All’inizio, in quegli anni a cavallo fra la fine dei Quaranta e la prima metà dei Cinquanta, Shakespeare, pochissimo frequentato in Italia se non con testi che richiedessero la presenza di un mattatore, è la bandiera della grande sfida della neonata regia italiana e di un nuovo teatro.*



No entanto, mesmo assim, algumas peripécias no meio do caminho bloquearam o processo de construção de algumas encenações. Uma delas foi a comédia *Medida por Medida* (que Strehler intitulou de *Misura per Misura*), que seria o primeiro trabalho shakespeariano no Piccolo Teatro. Na ocasião da preparação, Strehler percebeu que era preciso notável experiência e maturidade artística para encarar a “grande parábola negra sobre o bem e o mal e sobre a corrupção”<sup>117</sup> (STREHLER, 1992, p.16), e nem ele e nem sua equipe dispunham ainda dos meios necessários para a encenação da peça. O diretor conta que os atores ficaram tão assustados, que imploraram para que ele trocasse de peça e deixasse de lado *Medida por Medida*. Assim, o projeto não foi levado adiante.

Algo semelhante aconteceu quando o comitê do estado de Verona propôs à equipe do Piccolo Teatro uma encenação shakespeariana no *Teatro Romano*. Strehler escolheu *Antonio e Cleopatra*, pois tinha um sonho de encená-la; mas, infelizmente, ele não foi concretizado. Segundo Ettore Gaipa (1959, p.73), “Circunstâncias contingentes impediram que o projeto se realizasse.”<sup>118</sup> Gaipa não informa precisamente quais foram essas circunstâncias, mas cria a hipótese de que o diretor, segundo seu costume, tenha preferido retirar-se diante de um trabalho que exigisse certa profundidade ou maturidade ainda não conquistadas.

Por trás de todo esse cuidado, tanto para escolher as peças como para encená-las, está o respeito e a admiração de Strehler por Shakespeare. O diretor, que acredita ser a humildade a única regra para abordar as peças shakespearianas,<sup>119</sup> lidava com os textos do bardo com cautela, sem modificar radicalmente sua natureza quando os preparava para o palco. Como dito no capítulo anterior, Strehler, em seu processo criativo, pesquisava, “esmiuçava” o texto, “dissecava” suas linhas, a fim de construir sentidos relevantes ao público de sua época. Dessa forma, ele, como diretor de teatro na Itália, em determinado momento da

---

<sup>117</sup> [...] la grande parabola nera sul male e sulla corruzione

<sup>118</sup> Circonstanze contingenti impedirono il realizzarsi di tale progetto.

<sup>119</sup> Quando Ronfani, em sua entrevista, perguntou a Strehler se havia alguma regra ou segredo para se aproximar de Shakespeare, ele respondeu: “Somente uma: A humildade. Acredito que diante de Shakespeare o intérprete responsável se sente pequeno (não há como não se sentir). Todas as vezes que me aproximei e me reaproximei de *La Tempesta* me senti perdido, até mesmo chateado, diante da imensidão dos desafios e das implicações que ela expõe” (STREHLER, 1986b, p.136).

história, procurava expor no palco um texto que tivesse uma relação dialética com seu autor e com o momento da encenação.

Em contrapartida, o diretor não “economizava” criatividade na construção dos aspectos visuais de suas produções. No palco, procurava usar todo seu potencial criativo para transformar visualmente as peças de Shakespeare em grandes espetáculos teatrais, contextualizando-as para o público italiano. Na opinião de Strehler (1992), o teatro não deveria servir como forma de desrespeito ao texto do autor, mas, ao contrário, ele deveria contribuir para que o texto se tornasse, através de sua contextualização no palco, veículo de informação e ensinamento para o público.

Com efeito, é possível inferir que a relação de Strehler com Shakespeare, desde o início, foi fecunda sob três principais pontos de vista:

1. crítico (pelas pesquisas realizadas e posteriormente escritas);
2. estético (pela beleza visual e textual de suas produções);
3. reflexivo (pelo poder de fazer o público pensar sobre as encenações do dramaturgo inglês e não simplesmente assisti-las como mero divertimento).

Aqui, diferentemente da transição página-palco de outras obras, encontra-se um processo de *metteur-en-scene* mais desafiador em todos os âmbitos (na tradução textual, na preparação dos elementos verbais e não verbais e na construção dos personagens). Conforme afirma Strehler, “[...] levar Shakespeare aos palcos não é a mesma coisa que levar Goldoni, Molière, Racine ou Brecht, Pirandello, ou qualquer outro texto contemporâneo”<sup>120</sup> (1992, p.7). Ciente de toda essa complexidade, Strehler dirigiu, no Piccolo Teatro, em 1948, sua primeira encenação shakespeariana: *Riccardo II*, um dos dramas históricos e políticos do dramaturgo inglês, que “nenhum grande ator, nenhum ‘monstro sagrado’ do passado tentou e nem tentará [colocar em cena], pelos próximos longos anos”<sup>121</sup> (GREGORI, 1997, p.58).

A razão de sua escolha reside, em primeiro lugar, no desejo de introduzir ao repertório italiano (e, naturalmente, em apresentar ao seu

---

<sup>120</sup> [...] *mettere in scena Shakespeare sia un'altra cosa dal mettere in scena, che so, Molière, o Goldoni, o Racine, Brecht, Pirandello o anche un testo contemporaneo.*

<sup>121</sup> [...] *nessun grande attore, nessun 'mostro sacro' del passato ha mai tentato e non tenterà [mettere in scena] per lunghi anni a venire.*

público) uma peça histórica nunca antes encenada na Itália. Em segundo lugar, na intenção de colocar em cena certas reflexões políticas e sociais que na época se faziam coerentes, como por exemplo, a repressão oriunda do Fascismo e da Segunda Guerra Mundial, cujas consequências prejudicavam visivelmente a arte, sobretudo o teatro. Além disso, conforme lembra Gregori (1997), a escolha de *Riccardo II* evidenciou a importância da direção teatral em uma sociedade ainda resistente em aceitá-la. Lembrando que, ainda na década de 40, a preocupação de Strehler se resumia ao estabelecimento de um teatro estável e também de uma direção de teatro estável, que se libertassem do estilo de encenação *Mattatore* e do Grande Ator.

Em breves palavras, Strehler revela o que a direção e produção de *Riccardo II* representaram para ele (1992, p.18):

Aquele *Ricardo II* que vai muito além do drama histórico, mesmo que a história seja seu tecido fundamental, que é fulguração lírica e questionamento acerca da fragilidade humana. Isso e muito mais permaneceu como conquista da juventude, junto a uma fascinação e uma atenção do coração que ainda hoje continuam.<sup>122</sup>

A encenação de *Riccardo II* foi um marco tanto para Strehler -- uma vez que ela representou o ponto de partida de sua carreira shakespeariana -- quanto para a tradição shakespeariana da Itália, que saía da “capsula” do Grande Ator para embarcar em nova fase de encenações. Conforme opina Lombardo (1992, p.13), com *Riccardo II*, Strehler envolveu-se na

[...] descoberta dos abismos aos quais Shakespeare pode conduzir, a polivalência (que existe em cada texto e que é levada a consequências extremas), o seu interesse pela história, mas também do passar da história e da política para o ‘fulgor lírico’ e para a interrogação sobre a fragilidade humana.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> *Quel Riccardo II che va molto al di là del dramma storico anche se la storia è il suo tessuto fondamentale, che è folgorazione lirica e interrogazione sulla fragilità umana, questo e tanto altro è rimasto come una conquista della gioventù, insieme ad una meraviglia e una attenzione del cuore che continua ancora.*

<sup>123</sup> *[...] scoperta degli abissi cui Shakespeare può condurre, la sua polivalenza (che è quella di ogni testo ma portata alle conseguenze estreme), il suo*

Para Strehler, portanto, trabalhar com *Riccardo II* foi ato de descobrimento dos enigmas que esse texto lírico e histórico pode oferecer. No seu decurso de preparação do espetáculo, o diretor contou com a participação de Lodovici para a tradução textual, Fiorenzo Carpi para a trilha sonora e Gianni Ratto para a construção do cenário. No que diz respeito ao texto, os cinco atos da peça foram transformados em três episódios. A tradução textual de Lodovici, conforme revela Strehler (1986b), foi pensada para a cena, para os atores e para o espetáculo. Não houve cortes extremos e foi mantido todo o cuidado em relação ao lirismo da poesia shakespeariana.

Na opinião do crítico Loverso (1948), o texto surpreende muito mais do que os elementos não verbais do espetáculo. Segundo ele, ao revelar o texto com toda aquela paixão com a qual produziu o espetáculo, o tradutor tirou aquela impressão do vazio que, muitas vezes, o texto mal traduzido (ou pelo menos não traduzido propriamente para o palco) causa ao público. Tanto que foi a partir dessa tradução de *Riccardo II* que nasceu um projeto de traduzir Shakespeare adequando-o à necessidade da cena contemporânea. Esse projeto foi realizado pela editora *Einaudi* e demonstrou como o evento teatral pode produzir até mesmo o evento literário e editorial (RONFANI, 1986).

Quanto à cenografia, Ratto transformou o palco do Piccolo Teatro em uma “arena elisabetana”, com *inner-stage*, *upper-stage* e portas. Segundo Strehler (1992), esse espaço cênico, que evocava um lugar único e simbólico, valorizou a obra do dramaturgo inglês, levando o público a mergulhar na magia do teatro shakespeariano. Segundo Loverso (1948), em virtude desse cenário elisabetano, Strehler conseguiu, espetacularmente, “digerir” e mesclar a cultura shakespeariana com a italiana e, com efeito, deu vida a um grande espetáculo shakespeariano no palco italiano.

Na entrevista a Ronfani, Strehler respondeu à crítica de Loverso, dizendo que mesclar as culturas italiana e inglesa era o que intencionava fazer desde o início, e que o elogio do crítico veio para comprovar que seu objetivo havia sido alcançado:

Um crítico, acredito que seja Gilberto Loverso, escreveu que eu quis claramente “encenar um espetáculo shakespeariano”, ou seja, mostrar que

---

*interesse per la storia ma anche il suo passare dalla storia e dalla politica alla 'folgorazione lirica' e alla 'interrogazione sulla fragilità umana.*

“digeri bem a cultura shakespeariana”. Não foi, para começar, um elogio singelo. Era, em todos os casos, aquilo que eu tentei fazer, com a minha reconstrução elisabetana, evidente no projeto cenográfico fixo, moldado na famosa gravura do *Teatro Swan*. (1986b, p.137)<sup>124</sup>

Loverso (1948) revela ainda que toda a encenação de Strehler, imersa nessa atmosfera elisabetana, caminhou em direção a uma intersecção de elementos históricos, políticos e líricos. Segundo o crítico, no decurso da encenação, o cenário recebia, pouco a pouco, elementos sutis que concediam certa delicadeza aos fatos da trama: uma tenda, uma tapeçaria, a lua, um crepúsculo, etc. Esses elementos contribuíram para exaltar a característica lírica da encenação e criar um contraste criativo entre os acontecimentos históricos e dramáticos da peça (batalhas) e o lirismo presente no texto shakespeariano.

Conforme ressalta Harold Bloom (2000), *Ricardo II* é o drama histórico mais lírico de Shakespeare. Assim, ele forma uma tríade com a tragédia mais lírica *Romeu e Julieta* e com a comédia mais lírica *Sonho de uma noite de verão*. E Strehler, ciente dessa marca especial em *Ricardo II*, optou por evidenciá-la, tanto na tradução do texto, quanto nos aspectos visuais da montagem. Além disso, o diretor não se esqueceu da contextualização da peça shakespeariana para os seus ávidos espectadores. Conforme explica o diretor (1992, p.19), “estávamos em busca de um teatro fortemente empenhado na história, mas, ao mesmo tempo, um teatro ‘poético’, todo histórico e todo relacionado à transposição da história”.<sup>125</sup>

Como exemplo dessa contextualização, Horowitz (2004) menciona que, em um dos momentos de sua montagem, Strehler aproveitou-se criativamente do fundo histórico e político de *Riccardo II* para evocar um momento específico na política italiana da época: enquanto o espetáculo simulava uma produção elisabetana (tanto pela forma física do palco, quanto pelos figurinos), indicava que a

---

<sup>124</sup> *Un critico, credo fosse Gilberto Loverso, scrisse che io avevo chiaramente voluto ‘inscenare uno spettacolo scespiriano’, mostrare cioè che avevo ‘ben digerita la cultura scespiriana’. Non era, per cominciare, un elogio piccolo. Era in ogni caso ciò che avevo tentato di fare, con la mia ricostruzione elisabettiana, evidente fin dall’impianto scenografico fisso modellato sulla stampa famosa del Teatro Swan.*

<sup>125</sup> *Cercavamo un teatro fortemente impegnato con la storia, ma, allo stesso tempo, un teatro poetico, storico, tutto legato alla transposizione della storia.*

transferência textual da monarquia de Ricardo II para Henrique IV estava relacionada à própria transferência de autoridade que aconteceu na Itália, na qual o poder foi passado para os Democratas Cristãos.<sup>126</sup>

Em suma, *Riccardo II* foi fruto de um trabalho árduo e desafiador que Strehler ousou “agarrar” no início de sua carreira como diretor e que lhe rendeu profundos suspiros de alívio após o término da apresentação (RONFANI, 1986). Os atores, oriundos em grande parte da *Accademia dei Filodrammatici* -- companhia estável que Strehler havia montado junto à abertura do Piccolo -- sentiam a “tensão” da primeira recitação shakespeariana do Piccolo Teatro, sobretudo por se tratar de um drama tão complexo e tão denso política e socialmente e, certamente, por exigir uma enunciação totalmente revisitada e diferente daquela com a qual estavam habituados.

Entretanto, o trabalho do diretor e sua equipe parece não ter sido em vão. Apesar da angustiante incerteza da recepção de *Riccardo II* pelo público italiano e pelos críticos, a produção teve repercussão positiva na Itália e, além de abrir as portas para uma nova fase de encenações shakespearianas no país, serviu de inspiração para a direção de sua primeira versão de *La Tempesta*, espetáculo que, segundo Horowitz (2004), teve grande sucesso no país a partir de sua apresentação, no dia 06 de junho de 1948.

---

<sup>126</sup> Como mencionado no capítulo anterior, 1948 é um ano de grandes mudanças no âmbito político da Itália. Em janeiro, em decorrência da aprovação da Constituição pelos partidos, a Itália tornava-se uma república parlamentar, baseada em um sistema eleitoral proporcional. Em abril desse mesmo ano, o país sediou as primeiras eleições legislativas, nas quais o partido dos Democratas Cristãos foi o grande vencedor, “atingindo quase a maioria absoluta e tornando-se o partido anticomunista por excelência” (ADINOLFI, 2009, p.297). Após essas memoráveis eleições, os Democratas Cristãos permaneceram no poder até meados da década de 60. A produção de Strehler, portanto, faz alusão a essa transferência de poder político que, em 1948, foi praticamente transferida (com quase unanimidade de votos) para o Partido da Democracia Cristã.

Figura 3 – Cenário de *Ricardo II*.<sup>127</sup>



Figura 4 – Atores na imagem: Camillo Pilotto e Antonio Battistella.



É válido mencionar que esse espetáculo foi um evento de grande importância para a tradição shakespeariana na Itália. Conforme explica Anna Anzi (2010), Strehler conseguiu reunir, em uma única encenação, duas tradições importantes para a dramaturgia italiana: a *commedia dell'arte* e a cenografia ao ar livre, que visava criar atmosferas fantásticas imersas na natureza. Segundo Horowitz (2004), quando começou a trabalhar com *La Tempesta*, Strehler teve como referência o trabalho de Scharoff, Reinhard e Copeau que usaram o espaço natural,

<sup>127</sup> As imagens dos espetáculos foram obtidas na página do Piccolo Teatro, no espaço dos arquivos históricos, disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>>.

no jardim de Boboli, para exaltar o romantismo presente na obra shakespeariana.

Assim, no espetáculo strehleriano prevalece a magia e a fantasia, ingredientes que vão ao encontro do cenário natural. Conforme descreve Anzi (2010), o jogo de luzes coloridas, os efeitos especiais, o figurino dos personagens, feitos com tecido luminoso de tons rosa e azul, contribuíram para criar a atmosfera de fábula que permeia notavelmente a encenação de Strehler.

Horowitz (2004) revela que o cenógrafo Gianni Ratto construiu a ilha de Próspero como uma “península circular”, ou seja, 2/3 do palco estavam rodeados por água, fazendo alusão a uma ilha. Tanto que alguns espectadores saíram do espetáculo com os pés molhados. Em seu cenário, Ratto incluiu pequenas árvores azuis e vermelhas, bem como limoeiros e laranjais, que camuflaram a fonte, evidenciando a imagem de Netuno, rodeada por animais. O autor (2004) observa ainda que uma das surpresas (e pode-se dizer um dos “momentos originais”) da produção de Strehler no jardim de Boboli foi a “participação” de uma população de sapos, que habitava na fonte. Esses sapos coaxavam durante a apresentação e houve uma feliz coincidência com a famosa fala de Caliban,<sup>128</sup> no ato 3, cena 2. Horowitz analisa *La Tempesta* de Strehler em *Prospero's True Preservers*, e descreve a primeira cena do espetáculo. Pelas suas palavras, é possível perceber como os elementos da encenação contribuíram para evidenciar a sua magia:

O espetáculo começou com um desfile de figurino ao redor da ‘banheira dos cisnes’. A *performance* de *La Tempesta* se abriu com um barco barroco no meio da lagoa, que ia de um lado para outro produzindo, artificialmente, ondas que faziam alusão à tempestade de Próspero. Essas ondas estavam acompanhadas de flashes de luzes e sons de trovões produzidos pela orquestra. O coro da orquestra também produziu sons de pessoas gritando em desespero pelo naufrágio. O jogo de luzes fez com que a água tomasse cor escura, enquanto Próspero e Miranda estavam sentados em um lugar um tanto escuro, observando o

---

<sup>128</sup> “the isle is full of noises / Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not” (MIFFLIN, Haughton, *The Riverside Shakespeare*, 1994, p.1626).



espetáculo da tempestade do lado direito do palco.  
(2004, p.36)<sup>129</sup>

Quanto aos personagens, cada um tinha sua característica marcadamente singular pelo figurino que trajava. Conforme descreve Horowitz (2004), Ariel, interpretado pela atriz Lilla Brignone, trajava figurino rosa claro, que lembrava as roupas de “Peter-pan” e que lhe conferiam características pueris e românticas.

Figura 5 – Península circular produzida por Gianni Ratto.




---

<sup>129</sup> *The spectacle began with a costume parade around the Vasca dei Cigni. The performance of The Tempest opened with a baroque sailboat appearing upon the lake. The ship made one complete turn from left to right. Then, artificially produced waves, which represented Prospero's tempest, were accompanied a dimming of lights and thunder. Orchestral and choral music augmented the tempest, followed by sound effects, and finally, the terrified cries of the crew members aboard the sailboat. The water was darkened, while Prospero and Miranda sat in semiobscurity watching this spectacle from stage right*

Figura 6 – Lilla Brignone no papel de Ariel.



Figura 7 – Marcello Moretti no papel de Caliban.



Caliban, por outro lado, foi construído como personagem grotesco, dotado de características bestiais. Era quase um monstro.

Trajava calças, botas e uma jaqueta feita com material luminoso. Sob a jaqueta, vestia uma camisa de listras, confeccionada com o mesmo material da jaqueta. Ao revelar suas mãos, mostrava dedos desfigurados. Carregava, em sua face, uma máscara grande e triste, que aludia ao semblante de um cachorro. Sua aparência, inclusive as cores do seu figurino, contrastava com a delicadeza de Ariel, que parecia, segundo Horowitz (2004), uma espécie de boneca. O autor (2004, p.37) opina também que esse Caliban era desleixado, quase corcunda e parecia não ter pescoço. “Movia-se de forma hesitante, com os joelhos dobrados e parecia ser mais assustado do que assustador, mais digno de dó do que de ser temido.”<sup>130</sup> O lugar do personagem era sempre no nível inferior do palco, o que evidenciava sua característica de um ser especial.

Próspero, interpretado por Camillo Pilotto, tinha figurino com características marcadamente elisabetanas: trajava um manto longo e escuro, estreito na cintura, com mangas largas e gola de babados.

Figura 8 – Camillo Pilotto como Próspero.



Os personagens Trínculo e Stefano foram construídos como figuras da *commedia dell'arte*: dois bufões de regiões distintas -- um de Nápoles e o outro do Vêneto -- e falavam, respectivamente, os dialetos

<sup>130</sup> *He moved haltingly, from a crouched, knees-bent position. This Caliban was more frightened than frightening, more to be pitied than to be feared.*

napolitano e vêneto (que contrastavam com o italiano de Caliban) e que “resistem ainda como fato crítico na tela do tempo, mesmo com sotaques diferentes”<sup>131</sup> (STREHLER, 1992, p.21).

É por meio da construção desses personagens que Strehler retoma a *commedia dell'arte* em seu espetáculo. Segundo o crítico Angelo Spadavecchia (1980, p.71), “Giorgio Strehler é o único diretor que nos deu uma ideia da *commedia dell'arte* (na Itália).”<sup>132</sup> Acredito que, muito mais que isso, Strehler mostrou-a de modo criativo, inteligente e inovador e fez com que o público italiano contemporâneo pudesse revivê-la e revisitá-la.

Figura 9 – Giorgio de Lullo como Ferdinando.



Esse aspecto cultural puramente italiano foi retomado pelo diretor em sua segunda versão da *Tempestade*. Nessa última, tem-se uma construção mais madura e mais minuciosa dos bufões da *commedia*

<sup>131</sup> [...] *resistono ancora come fatto critico al vaglio del tempo anche se con diversi accenti.*

<sup>132</sup> *Giorgio Strehler è l'unico regista che in Italia ci abbia dato un'idea della commedia dell'arte.*

*dell'arte*, feita a partir de um estudo mais profundo e mais detalhado da tradição cômica italiana. O Trínculo e o Stefano de 1948 divergem muito do Trínculo e do Stefano de 1978: neste último espetáculo, os dois personagens se superam em originalidade e comicidade e conseguem transmitir, de modo criativo, as origens da comédia farsesca italiana.

Quanto ao texto, esse foi traduzido pelo poeta Salvatore Quasimodo,<sup>133</sup> que, segundo Strehler, mereceu reconhecimento pelo trabalho. Para o diretor, associar o nome de Quasimodo com a aventura do teatro (sobretudo nessa produção) é algo que não pode ser negligenciado. Até porque, assim como a encenação de Strehler, a tradução de Quasimodo foi muito significativa para a tradição shakespeariana da Itália, pois foi a primeira apta a beneficiar *A tempestade* no teatro de prosa no país. Segundo Anzi (2010), por quase três séculos, *A tempestade* shakespeariana foi encenada no país somente em forma de musical ou com cortes extremos no texto por exigências cênicas. A partir da segunda metade de 1900, apesar da formação de uma consciência mais crítica e filológica acerca dos textos shakespearianos, as traduções que surgiram da peça não foram suficientes para motivar diretores e atores a levá-la ao palco. Assim, exceto pela encenação de marionetes de Vittorio Podreca, em 1921, cujo texto sofreu cortes extremos, a dramaturgia italiana não recebeu em seus palcos, em forma de teatro de prosa, com uma tradução digna de ser encenada, *A tempestade* shakespeariana. A tradução de Quasimodo, em contrapartida, é, conforme define Daniela Guardamagna<sup>134</sup> (2010,

---

<sup>133</sup> Para informações sobre os tradutores escolhidos por Strehler veja-se nota 58, no capítulo anterior.

<sup>134</sup> Em seu texto *Agostino Lombardo traduttore di Shakespeare*, Guardamagna (2010) compara as traduções de Quasimodo e Lombardo de *La Tempesta*, ambas feitas para Strehler nas produções de 1948 e 1978, respectivamente. Segundo a autora, a tradução de Lombardo, em comparação com a de Quasimodo, é mais rica, precisa e fiel. Para Guardamagna isso se deve ao fato de que Lombardo tem uma experiência mais vasta em tradução de teatro do que Quasimodo, uma vez que ele já traduziu peças para vários diretores. Entre eles, Squarzina (*Timone d'Atene*), Cobelli (*Antonio e Cleopatra*), Strehler (*La tempesta*), Calenda, Branciaroli, Carriglio e Peter Stein. Além disso, a autora critica a opção de Quasimodo em traduzir a palavra “*Globe*”, na Cena IV, Ato I (*The solemn temples, the great globe itself*) por “*terra*” (*Gli splendidi palazzi, i templi solenni, La terra immensa*), uma vez que Shakespeare não faz alusão somente ao globo terrestre, mas também ao teatro *The Globe*, que sediou muitos espetáculos, inclusive *The Tempest*, que seria o último de Shakespeare. Segundo

p.139), “altamente poética e rica, em seus ritmos e pausas”.<sup>135</sup> A autora acrescenta ainda que Quasimodo, ao contrário dos cortes extremos feitos por tradutores nos anos anteriores, produz um texto notavelmente mais longo do que o shakespeariano, uma vez que os versos, em sua tradução, sofrem um tipo de “dilação” e o ritmo é diferente do texto original.

Entretanto, apesar do lugar de privilégio que *La tempesta* strehleriana ocupou na tradição shakespeariana do país, seja pela tradução, seja pela *mise-en-scène* strehliana, o diretor não se mostrou satisfeito com seu trabalho. Em *Inscenare Shakespeare*, ele revela que o espetáculo surgiu acidentalmente em conversa informal entre amigos, “sob a luz das estrelas, acerca de um novo teatro e de uma nova sociedade.”<sup>136</sup> (1992, p.21). Em comparação com *Riccardo II*, *La tempesta* não teve uma preparação suficiente e foi encenada após poucos dias de ensaios. Dessa forma, segundo Strehler (1992, p.21) “Daquele erro nasceu *La Tempesta*, sempre com poucos ensaios, pouca reflexão e com muito medo superado pela necessidade de fazer acontecer o espetáculo, custasse o que custasse”.<sup>137</sup>

O diretor também revela sua insatisfação, na entrevista com Rofani, quase quarenta anos após a encenação, na qual se recorda da produção como sendo o resultado de um trabalho inexperiente: “[era] imaturo em relação a Shakespeare. Digamos que nessa minha primeira imersão, consegui atingir somente uma ‘profundidade média.’” (1986b, p.139).<sup>138</sup> Reconhece também a sua ingenuidade na construção dos personagens e confessa que se pudesse fazer uma nova versão da peça shakespeariana no jardim de Boboli, mudaria, primeiramente, a sua

Guardamagna (2010), Quasimodo, em sua opção tradutória, quebra o forte impacto metateatral que a palavra *Globe* suscita e que, como o próprio teatro no término de um espetáculo, se apaga e se “dissolve”. No entanto, é válido lembrar que mesmo considerando a tradução de Lombardo melhor no âmbito estético, Guardamagna deveria reconhecer que o talento literário de Quasimodo -- visto que ele é poeta e ganhou o prêmio Nobel da Literatura em 1959 -- deu vida a uma tradução muito importante para a tradição shakespeariana na Itália, na década de 40.

<sup>135</sup> *La traduzione di Quasimodo è altamente poética e ricca, nei suoi ritmi e nelle censure.*

<sup>136</sup> *[...] sotto le luce delle stelle, circa un nuovo teatro ed una nuova società.*

<sup>137</sup> *In quell'equivoco nacque La Tempesta, sempre con poche prove, poca riflessione, molto timore spazzato via dalla necessità di far andare in scena lo spettacolo, costi quello che costi.*

<sup>138</sup> *[...] immaturo c'era ancora in quel mio approccio a Shakespeare. Diciamo che, in quella mia prima immersione, ero andato 'a media profondità'.*

caracterização física: “Nas outras realizações eu enfatizaria a centralidade do personagem de Próspero, daria mais leveza ao papel de Caliban, que em Boboli foi interpretado por Marcello Moretti, e à figura de Ariel, que era Lilla Brignone”<sup>139</sup> (STREHLER, 1986b, p.139).

No entanto, para Strehler (1992, p.22), a produção foi um grande aprendizado: “Saí daquela produção shakespeariana muito mais ciente da complexidade dos problemas que enfrentaria no futuro. Acredito que aquele foi um momento importantíssimo para meu percurso formativo, mesmo que tenha sido brutal e violador”.<sup>140</sup>

E, apesar de sua insatisfação, *La Tempesta* strehleriana de 1948 surpreendeu o público e os críticos da época pela sua beleza e por ter sido feita por jovens artistas ainda em busca da experiência teatral.

Ainda no ano de 1948, após a encenação de *La tempesta*, Strehler decidiu produzir e dirigir, no Piccolo Teatro, *A megera domada* (*La bisbetica domata*), espetáculo que, segundo o crítico Dario Paccino (1949), também foi inovador e criativo. Ao deparar-se com essa comédia, o diretor não hesitou em dar a ela “características italianas”, adicionando, novamente, elementos da *commedia dell’arte*. Para Paccino, esses elementos só enriqueceram a produção e lhe concederam atributos alegres e cômicos. Nas palavras de Paccino (1949, [s.p.]):

*La Bisetica Domata* de Strehler possui uma atmosfera de *commedia dell’arte*, com ritmo festivo e equilibrado, a cem quilômetros por hora, até nas curvas mais estreitas, e atores que recitam e fazem cambalhotas em uma feliz síntese de fantasia e técnica. Coisas que revelam, à primeira vista, inspiração: marca registrada de Strehler.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> *Nelle successive edizioni avrei sottolineato la centralità del personaggio di Prospero, avrei dato più rilievo al ruolo di Calibano, che a Boboli era sostenuto dal bravo Marcello Moretti, e alla figura di Ariele, ch’era Lilla Brignone.*

<sup>140</sup> *Uscii da quel mettere in scena Shakespeare molto più consapevole e molto più cosciente della complessità dei problemi da affrontare nel futuro. Credo, per un altro verso, che quello fu un momento capitale del mio lavoro formativo. Anche se fu un momento brutale e violentatore.*

<sup>141</sup> *La bisbetica strehliana ha un’atmosfera da commedia dell’arte, con un ritmo festoso, equilibrato, a cento chilometri all’ora, anche nelle curve più strette, e attori che recitano sgambettano, piroettano in una felice sintesi di fantasia e tecnica. Cose che rivelano a prima vista l’ispirazione, l’impronta di Strehler.*

No entanto, para Eligio Passenti (1949, [s.p.]), outro crítico que escreveu sobre a encenação, a *commedia dell'arte* sugeriu uma “fantasmagoria rodopiante”, ou seja, deu à produção uma qualidade leve feita de uma sucessão de cambalhotas, e piadas, nas quais os diálogos se misturavam e se escondiam e as palavras eram ditas em ritmo frenético, colocando em prova a recitação (e atuação) de cada ator.

Outra crítica foi feita por Orio Vergani (1949, [s.p.]), que declarou que, nessa comédia, Strehler fez “muito barulho por nada”. Em sua opinião, o diretor passou dos limites de uma “boa comédia” e, portanto, não foi um sucesso memorável como as outras produções shakespearianas. Vergani também desaprova a recitação dos atores, exceto a dos personagens principais, Catarina (Lilla Brignone) e Petrucchio (Gianni Santuccio) que, segundo ele (1949, [s.p.]), interpretaram suficientemente bem seus papéis e tiveram uma “precisa e agradável recitação.” Com os outros atores, em contrapartida, “a recitação seguiu ritmo trepidante, as falas eram ditas em velocidade de aposta, os atores tiveram que fazer o sinal da cruz antes de entrar em cena, para não confundir as falas.”<sup>142</sup>

Quanto ao texto, esse, conforme opina Vergani (1949), dava a impressão de ter sido passado por uma “manivela” que girava em velocidade vertiginosa. A música soava como “marcha demoníaca”. O crítico (1949, [s.p.]) ainda acrescenta que “o tom dessa direção teatral, que em um primeiro momento poderia parecer surpreendente, começou a cansar na noite da encenação.”<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *La recitazione segue il ritmo trepidante, le battute vengono dette a velocità da scommessa, gli attori devono farsi il segno della croce prima di entrare in scena, per non impaperarsi.*

<sup>143</sup> *Il tono di queste regia, che alle prime prove poteva sembrare sorprendente, ieri sera ha cominciato a stancare.*



Figura 10 – Os atores: Marcello Moretti, Lilla Brignone, Antonio Battistella e Silverio Blasi.



Entretanto, apesar dos elogios de alguns críticos, Strehler parece concordar com as críticas negativas, pois mostra-se profundamente insatisfeito com sua *Bisbetica Domata*. Segundo ele, a produção foi resultado de um trabalho fracassado, que acabou por colocar em evidência sua dificuldade em adentrar o universo shakespeariano das comédias. Na entrevista com Ronfani (1986b, p.140-1), o diretor confidencia que o espetáculo foi dificultado por uma série de situações conflitantes. A encenação resultou de uma soma de desventuras e de incompreensão (provavelmente no que se refere à preparação e à interpretação dos atores, visto que a maioria das críticas se refere à velocidade “frenética” com a qual eles “entregaram” seus papéis ao público). Após essa produção, Strehler não dirigiu mais comédias, exceto *Noite de Reis*, encenada somente três anos depois, em 1951.

O figurino foi confeccionado por Ebe Colciaghi e, segundo os críticos, era dotado de características peculiarmente alegres, românticas e festivas, em sintonia com a cenografia e a música. O cenário, construído por Giulio Coltellacci, era imerso em uma atmosfera romântica: painéis com sacadas que aludiam a casas e praças. A música, como em outras produções shakespearianas, foi composta por Fiorenzo Carpi e o texto foi traduzido por Lodovici.

Figura 11 – O cenário, feito por Giulio Coltelacci e os figurinos por Ebe Colciaghi.



Figura 12 – Lilla Brignone como Caterina e Gianni Santuccio, como Petrucchio.



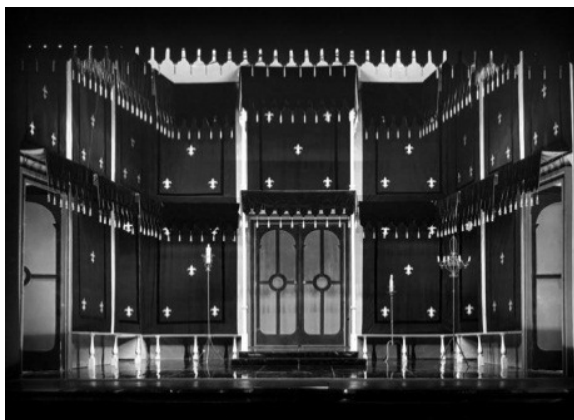
Após essa alegre produção shakespeariana, Strehler levou ao palco do Piccolo, em 1950, *Riccardo III*, outro drama histórico e político do dramaturgo inglês. O espetáculo, conforme revela Bentoglio (2002), foi o mais laborioso da estação 1949-1950. O processo de construção foi permeado por dificuldades no que se refere ao número de atores

(*Ricardo III* é uma peça com um total de 48 personagens), cenografia e figurinos. O resultado foi uma encenação longa, com quase quatro horas e meia de duração (começava às 21:30 e terminava à 1:45 da manhã).

O texto foi traduzido por Quasimodo, que fez uma tradução “claríssima, nobremente fluida, sem obscuridades e sem barroquismos”<sup>144</sup> (BUZZATTI, 1950, [s.p.]). Um texto simples, acessível ao público e que, segundo Rebora (1950, [s.p.]), “forneceu palavras claras para o alívio dos atores”.<sup>145</sup>

A cenografia, construída por Giulio Coltellacci, retoma os parâmetros do cenário elisabetano de *Riccardo II*: cena fixa, com níveis superior e inferior. Conforme descreve Bentoglio (2002), o palco é todo revestido de cortinas negras, com franjas e lírios prateados, que evocam o ambiente fúnebre de um cemitério. Como consequência da interpretação de Strehler de que *Ricardo III* é uma peça obscura, cuja força operante é a morte, a encenação acontece em um cenário imerso em uma atmosfera fosca, sem cores e sem vida, que vai ao encontro dos figurinos, também confeccionados por Coltellacci, cujas cores predominantes -- preto e prateado -- são as mesmas do pano de fundo do palco. Como em *La Bisbetica domata* e *Riccardo II*, a música foi composta por Fiorenzo Carpi.

Figura 13 – Cenário da produção de *Riccardo III*.



<sup>144</sup> [...] *chiarissima, nobilmente sciolta senza astruserie ne barocchismi.*

<sup>145</sup> [...] *ha fornito parole tutte in rilievo agli attori.*

Quanto à contextualização da obra shakespeariana para a época da sua encenação, é certo que Strehler, engajado social e politicamente, não deixaria de conduzir o seu público a refletir sobre o conteúdo “negro e monstruoso” de sua encenação. Segundo o diretor (1992, p.23):

Certamente *Riccardo III* era, então, o monstro, o monstruoso da história. Existia então em nós a presença do monstruoso a indagar. Estávamos saindo de uma experiência histórica traumática para nossa geração: por trás dos monstros de Shakespeare, estava o “cão negro” dos homens de Vittorini, e assim também foi com *Macbeth*.<sup>146</sup>

O “monstruoso” ao qual se refere Strehler é metáfora da opressão que o regime fascista, durante os anos em que esteve no poder (1921-1943), causou na sociedade italiana. Como uma doutrina política ditatorial que defendia ideias totalitárias, antidemocráticas, nacionalistas e racistas (ARNAUT; MOTTA, 1994), o fascismo pretendia controlar toda a sociedade no âmbito político, social e cultural. Uma vez no poder, os fascistas puseram em prática, de um modo drasticamente violento, suas ameaças contra o socialismo e contra a democracia. Modificaram radicalmente as relações entre o indivíduo e a coletividade, de modo que o direito de um indivíduo não estivesse desvinculado do interesse coletivo; na busca por um estado forte e totalitário, ampliaram os poderes do executivo -- do partido e do estado; converteram o gozo dos direitos constitucionais do cidadão em participação em cerimônias de massa de afirmação e conformidade; proibiram as greves; destruíram os sindicatos independentes; investiram em armamentos para invadir territórios estrangeiros; modificaram as forças de mercado pela administração econômica estatal; e confiscaram propriedades de seus opositores políticos, dos judeus e dos estrangeiros (PAXTON, 2007). Essas transformações, conforme conclui Paxton (2007), foram responsáveis por desencadear emoções agressivas na população que, até então, a Europa só havia presenciado em situações de guerra ou conflitos de revolução social.

---

<sup>146</sup> *Certo, Riccardo III era allora il mostro, il mostruoso della storia. C'era allora in noi una certa presenza del Mostruoso da indagare. Venivamo da un'esperienza storica traumatica per la nostra generazione: c'era dietro ai mostri di Shakespeare, il 'cane nero' degli uomini di Vittorini, e così fu anche per Macbeth.*

No âmbito da dramaturgia, o regime fascista causou uma grande crise artística e estrutural. Em uma tentativa de contextualização, Barbara Bertin, em *Il teatro della città*, descreve que o teatro de prosa, ainda ancorado nos paradigmas do teatro do século XIX, passava por uma fase de instabilidade. O fascismo impôs, através da *Corporazione dello Spettacolo*<sup>147</sup> e *l'ispettorato Del teatro*,<sup>148</sup> uma série de normas sobre diversos problemas profissionais, econômicos e de segurança pública que deveriam satisfazer uma única prioridade: “aprisionar ideologicamente cada manifestação pública em nome de um tipo de protecionismo cultural” (BERTIN, 2000, p.11). Segundo a autora, o teatro de prosa, sob perspectiva do fascismo, deveria corresponder unicamente às razões educativas e de propaganda: o mito da participação de todos, utilizado pelos regimes totalitários para criar um consenso, procurava impor a ideia de um teatro de massa despolitizado, com enredo centrado no reconhecimento recíproco entre herói e povo.

A autora explica ainda que, nesse contexto, o critério de auxílio estatal, que foi negado pelo liberalismo pré-fascista com a abolição dos subsídios direcionados à *Compagnia Reale Sarda*, em 1852, passou a ser utilizado como forte instrumento de censura, autocensura e avaliação do repertório, que deveria ser de cunho nacional-popular. Assim, começaram a proibir, aos poucos, textos teatrais estrangeiros, clássicos e modernos e, até mesmo, textos em dialeto. Em meio a essa imposição por um repertório nacional, algumas comédias de autores italianos foram contempladas; porém, como eram espetáculos distantes do público, os líderes fascistas optaram por mudar de estratégia: estabeleceram a regra de que todas as companhias teatrais deveriam aderir uma porcentagem do repertório italiano. Em seguida, as contribuições financeiras foram direcionadas somente às “companhias teatrais boas” ou somente aos casos em que as iniciativas privadas fossem inadequadas aos seus propósitos. Investiram grande quantidade de dinheiro em eventos culturais, como o *Maggio Fiorentino* e *L'estate Veneziana*, mas não levaram em consideração a construção de um teatro. Com efeito, as

---

<sup>147</sup> Segundo Bertin, a Corporação do Espetáculo foi criada em 1930 e era formada por trinta e quatro membros e o presidente. Seu objetivo era controlar os escritores que estivessem contra as suas regras de conduta política.

<sup>148</sup> Fundado em 1935, o órgão de inspeção do teatro, segundo Bertin (2000, p.24), “exercia todas as funções de censura teatral, vigilância governamental e providências relativas a cada forma de atividade teatral e musical, que anteriormente eram realizadas pelos ministérios do interior, pelas corporações e pela educação nacional”.

estruturas para o teatro de prosa, concebidas em um polissistema marginal, não foram reforçadas e as companhias, por não terem um teatro estável para sediar os espetáculos, continuaram a ser nômades e a seguir os passos dos cômicos da arte do século XVIII. Em face dessas consequências, as companhias deveriam optar por repertórios que assegurassem lucro financeiro e, portanto, apresentassem muitos espetáculos para atrair um grande número de espectadores. Como resultado, o nível qualitativo das encenações deixava a desejar.

Provavelmente, essas condições precárias que permeavam o teatro italiano de prosa no contexto pós-guerra eram, para Strehler, um modo de “assassinar” o teatro e aprisionar suas funções na sociedade. A morte como força operante à qual se refere Strehler, expressa por meio daquela atmosfera fúnebre, escura e fosca da encenação, pode ser metáfora do luto que a sociedade da época enfrentava, primeiramente com as opressões do fascismo e, em segundo lugar, com as lutas políticas que afetavam a população e, naturalmente, os meios de expressão artística.

Assim como a primeira produção de *La Tempesta*, Strehler não ficou satisfeito com *Riccardo III*. Conforme ele confessa na entrevista a Ronfani, esse espetáculo foi resultado de um texto insuficientemente abordado e que merecia um estudo mais analítico e mais profundo: “Revista hoje, aquela experiência também me parece precariamente encarada; parece muito mais um exercício de escola sobre os significados e sobre os valores plásticos de algo monstruoso que era para nós ainda algo a se questionar”<sup>149</sup> (1986b, p.140).

A atuação de Renzo Ricci como Riccardo também não agradou a Strehler. Segundo o diretor, Ricci, um dos herdeiros da tradição da recitação *Mattatore*, teve dificuldades em encontrar meios para interpretar o personagem shakespeariano “fora da comodidade que o velho teatro à italiana lhe pudesse conceder”<sup>150</sup> (STREHLER, 1992, p.23). E sabe-se que toda a força da peça *Riccardo III* canaliza-se nas ações estratégicas, corruptas e violentas do personagem principal, Ricardo; ou seja, se há dificuldades na interpretação do personagem principal, haverá, sim, dificuldades no desenrolar de toda a trama.

---

<sup>149</sup> *Rivista oggi, quell'esperienza mi pare anch'essa precariamente affrontata; più che altro un esercizio di scuola sui significati e sui valori plastici di un 'monstruoso' ch'era per noi ancora tutto da indagare.*

<sup>150</sup> [...] *al di là delle soluzioni di comodo che il vecchio teatro all'italiana gli poteva concedere.*

Figura 14 – Renzo Ricci na pele do sanguinário Riccardo.



Figura 15 – Lilla Brignone, Renzo Ricci, Filiberto Conti, Pietro Tordi.



No entanto, ao que indica a recepção crítica, essa produção teve notável sucesso (inclusive a atuação de Ricci, que Strehler acredita não

ter sido convincente). O crítico Rebora (1950), por exemplo, elogia a genialidade de Strehler no que diz respeito à contextualização sócio-política e histórica do momento da encenação acerca do texto e do cenário:

A invenção cênica de Giorgio Strehler na realização de *Riccardo III* constitui o centro no qual se desenvolve a angustiante história. Uma invenção que sustenta e justifica tudo e constitui o aporte de uma sensibilidade moderna que não contamina em nada o texto shakespeariano. (1950, [s.p.])<sup>151</sup>

Ou seja, para Rebora (1950), Strehler conseguiu modernizar o drama histórico de Shakespeare de forma sutil, sem prejudicar o texto. Quanto à atuação de Ricci, segundo Rebora, o ator transmitiu toda a malvadeza e arrogância do personagem shakespeariano: “Renzo Ricci foi um protagonista possesso e contido ao mesmo tempo. Teve momentos de intensa e escavada dicção e de grande força mímica. Foi muito aplaudido pelo público”<sup>152</sup> (REBORA, 1950, [s.p.]). Rebora também afirma que a atriz Lilla Brignone encarnou uma sanguinária e geniosa rainha Margarida e, como Ricci, obteve calorosos aplausos do público.

Buzzatti, outro crítico, elogia a inteligência e a criatividade com a qual Strehler levou *Ricardo III* para o palco. Para ele, o espetáculo, de modo geral, é “extraordinário e impressionante, semeado com inteligência, cultura, encontros engenhosos e gosto pictórico: um espetáculo inspirado e inspirador”<sup>153</sup> (BUZZATTI, 1950, [s.p.]).

No ano seguinte, em 1951, Strehler produziu e dirigiu, no Teatro Romano de Verona (ao ar livre), a primeira parte de *Henrique IV*, que ele intitulou de *Re Enrico IV*. Essa peça histórica, composta por duas partes, forma a tetralogia -- *Ricardo II*, *1 Henrique IV*, *2 Henrique IV*

---

<sup>151</sup> *Giorgio Strehler ha avuto un'invenzione scenica nella realizzazione del Riccardo III, che costituisce il perno sul quale gira l'angosciosa vicenda. Un'invenzione che sostiene e giustifica tutto, e costituisce l'apporto di una sensibilità moderna che non contamina per nulla l'intangibile testo scespiriano.*

<sup>152</sup> *Renzo Ricci è stato un protagonista invasato e trattenuto insieme. Ha avuto momenti di intensa e scavata dizione e di grande forza mimica. È stato molto applaudito.*

<sup>153</sup> *[...] straordinario e impressionante, seminato di intelligenza, cultura, trovate ingegnose, gusto pittorico: uno spettacolo ispirato.*



*Henrique V* --que tem como pano de fundo a história da ascensão da Casa Real Lancaster. A primeira parte da peça gira em torno de dois enredos que desaguam na batalha que acontece no final da trama. O primeiro se refere ao complicado relacionamento entre o rei Henrique e seu filho, o príncipe Harry. O segundo retrata uma rebelião contra o rei, armada pelos nobres da família Percy.

Na montagem strehleriana, o texto, traduzido por Lodovici, teve uma narração popular, característica que, segundo Lombardo (1992), rendeu o espetáculo interessante e o aproximou do público, que certamente encontrava-se distante desse texto “epicamente construído” (GAIPA, 1959, p.73). Para o crítico Minervini (1951, [s.p.]), “a tradução fresca, viva e cintilante de Cesare Vico Lodovici, atualizada para nossos dias, [...] facilitou o rendimento notável dos atores, inclusive daqueles que tinham papéis menores ou até mesmo insignificantes.”<sup>154</sup> No entanto, mesmo com um texto claro e próximo ao público, a omissão das outras duas partes foi, segundo Gaipa (1959), uma grande desvantagem, pois todo o conteúdo histórico ficou sufocado e incompleto.

Outra característica marcante dessa montagem é a construção do personagem Falstaff, interpretado por Camillo Pilloto. O diretor criou um personagem original, que foge dos padrões (ou, como ele mesmo define, dos *clichés*) do Falstaff da ópera de Verdi, tão enraizado na tradição italiana. Em seu espetáculo, Strehler propôs um Falstaff “mais perverso, mais complexo e heroico, indignamente heroico”<sup>155</sup> (STREHLER, 1992, p. 25) e justifica a sua escolha, afirmando que o teatro italiano começava a desenvolver um relacionamento diferente com o teatro shakespeariano. Como consequência, os atores começavam a pensar seus personagens de um modo diverso -- fora do estilo de recitação do Grande Ator ou do *Mattatore* que prevaleceu por muito tempo na tradição dramatúrgica do país.

---

<sup>154</sup> *La traduzione fresca, viva e scintillante di Cesare Vico Lodovici, [...] ha facilitato il rendimento talvolta notevolissimo degli attori tutti, non esclusi quelli a cui era affidato un ruolo minore e addirittura trascurabile.*

<sup>155</sup> [...] *più perverso, più grande, più complesso e tutto sommato eroico, indegnamente eroico.*

Figura 16 – Camillo Pilloto no papel de Falstaff.



Na opinião do crítico Ronchi (1951), de todos os atores dessa produção, Pilloto foi o que mais tirou aplausos do público, embora, segundo ele, sua interpretação tenha sido a menos convincente de todas. Falstaff, por outro lado, em sua enorme e grotesca exuberância física, é um cínico corrupto de jovens, que mascara sua nefasta influência com seus inesgotáveis recursos.

Quanto à cena da batalha, houve uma surpresa na encenação. Conforme conta o crítico Andrea Ronchi (1951, [s.p.]), o ator Gianni Santuccio, no papel de Lord Percy, saiu com o joelho machucado do palco e teve que recorrer a algodão e a gases para aliviar a ferida: “Do incidente, o ator só se deu conta ao voltar no camarim. No palco, tinha duelado com tanto ardor, que chegou a colocar em perigo sua segurança”.<sup>156</sup> Na opinião do crítico (1951, [s.p.]), a recitação do ator teve seus altos e baixos e não foi algo fluente e convincente: “[...] queimou todos os seus cartuchos. Entregou-se à tarefa com o entusiasmo, a vontade e a coragem do atleta que busca superar o *record* mundial”.<sup>157</sup> Ronchi conta que Santuccio saiu do palco encharcado de suor, com o rosto cansado e com um joelho ensanguentado, exatamente como um atleta que usa toda sua força para conseguir o troféu.

<sup>156</sup> *Dell'incidente l'attore si era accorto soltanto rientrando in camerino. Sul palcoscenico aveva duellato con tanto ardore da mettere inconsapevolmente a repentaglio la sua incolumità.*

<sup>157</sup> *[...] ha bruciato tutte le sue polveri. Si è buttato nell'impresa con l'entusiasmo, la volontà e il coraggio dell'atleta che vuole abbassare un record mondiale.*

Figura 17 – Giorgio de Lullo e Gianni Santuccio na cena da batalha.



Figura 18 – Cenário da produção Re Enrico IV.



Figura 19 – Figurinos produzidos por Ebe Colciaghi.



Entre o elenco central está o ator Giorgio de Lullo, que interpretou o forte guerreiro príncipe de Gales, principalmente na primeira parte do espetáculo. Segundo Ronchi (1951), esse jovem ator, que já havia impressionado em dois dramas de Arthur Miller e de Tennessee Williams, dirigido por Luchino Visconti, possui uma mistura e uma precisão que fazem dele um verdadeiro intérprete.

No papel do rei Enrico IV estava o ator Sandro Ruffini que, na opinião de Ronchi (1951), incorporou um forte e robusto rei, capaz de convencer a todos com seu poder persuasivo. Quanto às personagens femininas, não há muito a dizer. Nesse drama shakespeariano, as mulheres quase não aparecem. Diferentemente de *Ricardo III*, que contou com a presença de mulheres fortes e determinadas, *Enrico IV* põe muito mais ênfase nos feitos dos homens nas batalhas. Os poucos papéis femininos de *Enrico IV* ficaram com as seguintes atrizes: Ada Montini, que interpretou Lady Mortimer, Vittoria Martello, que incorporou Lady Percy e Lia Angelleri, que interpretou uma cortesã.

Figura 20 – Sandro Ruffini como Re Enrico IV e Giorgio de Lullo.



Ainda em 1951, Strehler levou, no palco do teatro Palazzo Grassi, em Veneza, também ao ar livre, a comédia *Noite de Reis*, que ele nomeou de *La dodicesima notte*, fazendo alusão à decima segunda noite após o Natal (que é a Noite de Reis). Para Gaipa (1959, p.76), o espetáculo de Strehler, que inaugurou o teatro, “assumiu características epidérmicas de um gosto refinado, que era, na verdade, aquilo que o local sugeria”<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> [...] *assunse le caratteristiche epidermiche di un gusto raffinato- che era, in effetti, cio che il luogo stesso suggeriva.*

Figura 21 – Lilla Brignone no papel de Viola.



Figura 22 – Anna Maestri no papel da condessa.



O texto foi traduzido por Salvatore Quasimodo, a cenografia foi construída por Gianni Ratto que, segundo Rebora (1951, [s.p.]), fez uma cena de “uma irracionalidade fantástica”, a música foi produzida por Fiorenzo Carpi e o figurino foi confeccionado por Ebe Colciaghi.

Figura 23 – Cenário da produção feito por Gianni Ratto.



No dia 31 de janeiro de 1952, Strehler levou ao palco do Piccolo Teatro a famosa “peça escocesa”, *Macbeth*, cuja encenação marca uma nova fase na sua carreira shakespeariana. Conforme ele mesmo afirma (1992, p.24): “O preço de *Macbeth* foi aquele de entender com fulgurante clareza que *Macbeth* não era encenável nas minhas condições até então”.<sup>159</sup> Strehler tinha na época trinta anos e já desfrutava de uma experiência consideravelmente vasta no âmbito da dramaturgia. Porém, como ele mesmo afirma, com *Macbeth* aprendeu a ver a encenação shakespeariana com outros olhos.

Foi um momento de reflexão em relação à forma como levava as peças do bardo para o palco, que lhe rendeu uma verdadeira lição de “amadurecimento artístico” sob o ponto de vista crítico e cênico, pois aprendeu também um novo modo, mais maduro de ler, interpretar e produzir Shakespeare. Conforme ele explica na entrevista com Ronfani (1986b, p.140):

Foi com *Macbeth*, como você lembrava, que aconteceu uma transformação, ou melhor, uma ruptura no meu trabalho com Shakespeare. Com esse texto verdadeiramente abismal creio que acabei -- estava então com trinta anos -- com a minha divina inconsciência da juventude. Mas

---

<sup>159</sup> *Il prezzo di Macbeth fu quello di capire con folgorante chiarezza che Macbeth era irrepresentabile nelle condizioni che erano allora le mie.*

aconteceu nessa ocasião algo que foi de grande importância pra mim.<sup>160</sup>

A partir de *Macbeth*, o diretor passou a entender que o texto shakespeariano só pode ir ao palco após o tempo de meditação necessário para buscar, em cena, a solução para os seus desafios. Strehler (1986b, p.141) relata ainda: “com *Macbeth* entendi que os grandes textos devem ser encarados somente em condições de disponibilidade absoluta, depois de um tempo de meditação adequada, tendo a possibilidade de ensaiar em cena o quanto seja necessário.”<sup>161</sup>

Lombardo (1992) explica que nessa nova fase de sua carreira, o diretor italiano, por urgência civil e política, aborda os textos shakespearianos não mais como pesquisa, mas como domínio, embora a primeira seja uma etapa constante de seu trabalho. A partir desse momento de ruptura, o diretor passa a compreender as obras do dramaturgo inglês em uma dimensão maior, não ligada somente à sociedade, mas ao mundo. Essa lição se refletirá de modo decisivo nas outras encenações shakespearianas.

A época de preparação de *Macbeth* também coincidiu com o encontro de Strehler com Brecht, que contribuiu, de forma decisiva, para o seu amadurecimento artístico. Na entrevista com Ronfani (1986b), Strehler revelou que foi no decurso da montagem de *Macbeth* que conseguiu entender, com clareza, a dimensão teatro-mundo que Brecht lhe transmitia.

Quanto à encenação, Bentoglio (2002) revela que Strehler a pensou de modo que todos os seus elementos constitutivos -- inclusive a escuridão da cenografia de Pierro Zuffi -- expressassem tudo o que existe no interior de *Macbeth*, interpretado por Gianni Santuccio, e de *Lady Macbeth*, interpretada por Lilla Brignone. É como se tudo o que existia no espetáculo fosse a projeção das mentes ambiciosas dos personagens principais.

O palco, imerso em uma atmosfera fria e melancólica, era caracterizado pela arquitetura elisabetana, com plano inferior e superior,

---

<sup>160</sup> *Ma fu col Macbeth, come tu ricordavi, che si operò una svolta, anzi una rottura, nel mio lavoro sul Shakespeare. Con questo testo veramente abissale credo che chiusi - avevo ormai trentun anni - con la divina incoscienza della giovinezza. (...) Ma accadde, in quell'occasione, qualcosa che fu per me di enorme importanza.*

<sup>161</sup> *Con il Macbeth mi resi conto che i grandi testi vanno affrontati soltanto in condizioni di disponibilità assoluta, dopo un tempo di meditazione adeguato, avendo la possibilità di provare e riprovare in scena quando è necessario.*



como em *Riccardo II* e em *Riccardo III*. Conforme descreve o crítico Vergani (1952), o plano superior era caracterizado por um céu nebuloso, envolto em cortinas pesadas. O plano superior, por sua vez, tinha um vestíbulo sepulcral que evidenciava o ambiente sombrio e fúnebre da cenografia. De Monticelli (1952, p.62), revela que o plano inferior era o lugar exclusivamente designado “às angústias de duvidosos solilóquios”.<sup>162</sup> A música foi composta por Fiorenzo Carpi que, como esperado, fez um ótimo trabalho. Utilizou músicas sombrias e melancólicas para marcar a passagem das cenas e dos atos.

A escuridão do palco, que concedeu ao espetáculo uma atmosfera melancólica e obscura, não agradou ao crítico Vergani. Segundo ele (1952, [s.p.]) a escuridão de *Macbeth* está “dentro” dos personagens e, como tal, não deveria estar “fora” deles: “não me pareceu necessário que aquele escuro, aquelas trevas, aquela melancolia, aquelas noites polares estivessem do lado de fora dos personagens”.<sup>163</sup> Para o crítico, isso seria necessário para um autor que não dispusesse da palavra e da poesia de Shakespeare, que são ditas pelos personagens de forma precisa. Além disso, em sua opinião, a escuridão cansou os olhos dos espectadores, que tentavam adivinhar os nomes e a imaginar os rostos dos personagens e, ao invés de deixá-los com olhos vermelhos de emoção, deixou-os com olhos vermelhos de fadiga. No entanto, apesar da crítica ao escuro do palco, Vergani elogiou, de modo geral, o trabalho do diretor Strehler. Segundo ele, assistir a um espetáculo dirigido por Strehler “é sempre um ato de sabedoria e inteligência”<sup>164</sup> (VERGANI, 1952, [s.p.]).

A encenação também caminhou em direção à uma reflexão política, social e histórica acerca da monstruosidade da luta pelo poder que permeava (e ainda permeia) a sociedade. Segundo Bentoglio (2002, p.62), “o texto [traduzido por Quasimodo] é proposto mais como um drama de valor histórico e político que, como uma tragédia, são colocados em evidência seus elementos ligados à situação contemporânea: poder, ditadura, violência política.”<sup>165</sup> Em *Macbeth*, Strehler também buscou uma reflexão (como havia feito com *Riccardo*

---

<sup>162</sup> *Il piano inferiore era una sorta di luogo deputato delle angoscee dei dubbiosi soliloqui.*

<sup>163</sup> *Non mi sembra necessario che quel buio, quelle tenebre, quelle notti polari siano “fuori” dei personaggi.*

<sup>164</sup> [...] *é sempre un saggio di intelligenza*

<sup>165</sup> *Il testo viene proposto più come un dramma di valenza sotrica e politica che come una tragedia, ne vengono dunque messi in risalto gli elementi maggiormente legati alla situazione contemporanea: il potere, la dittatura, la violenza politica.*

*III)* acerca do “cão negro” da política, caracterizado pela tirania da ditadura e pela luta desordenada pelo poder.

Entre os personagens principais, encontram-se Lilla Brignone, como a sanguinária e ambiciosa Lady Macbeth; Gianni Santuccio, como Macbeth; Mario Feliciani, como MacDuff; Marcello Moretti, como o guarda de Iverness e Camillo Milli, Nora Fabro e Lieta Carraresi, no papel das três bruxas.

Figura 24 – Mario Feliciani e Gianni Santuccio.



Figura 25 – Gianni Santuccio na pele de MacBeth.



Figura 26 – Gianni Santuccio (MacBeth) no cenário escuro.



No ano seguinte, em 1953, após a grande lição aprendida em *Macbeth*, Strehler produziu e dirigiu o drama histórico *Giulio Cesare*. Essa peça revela-se, por um lado, drama histórico e político: “a luta pelo poder entre Cesar e seus defensores de liberdade republicana”<sup>166</sup> (BENTOGGIO, 2002, p.68); e por outro, um drama humano que fala sobre uma amizade traída pela ambição e pela sede de poder.

A montagem de Strehler aconteceu em um cenário romano, construído por Zuffi. Aqui, Strehler decide abandonar o palco elisabetano para mergulhar seu *Giulio Cesare* em um “grande espaço vazio, estático e calcinado, onde se desenvolveu essa encenação trágica, com uma grande concentração e parcimônia de meios”<sup>167</sup> (STREHLER, 1992, p.25). Para Gaipa (1959), a Roma de Zuffi foi tão bem construída que fez com que os espectadores da cidade de Milão se sentissem em Roma. Segundo ele (1959, p.97), os “romanos da *via Rovello* foram, pela primeira vez na história do nosso teatro, romanos de verdade e não convenção de uma romanidade.”<sup>168</sup>

Um dos críticos, Vieira de Melo, que assistiu à produção, elogiou o cenário de Zuffi pela sua beleza. Segundo ele, em seu artigo *O Cesar do Piccolo Teatro de Milano*, publicado no jornal Lux, do Rio de Janeiro, aquela arquitetura construída pelo cenógrafo “fazia alusão às ruínas romanas sob o luar” (1954, [s.p.]). Além do cenário, Zuffi também confeccionou o figurino de *Giulio Cesare*, cujo estilo romano foi elogiado pelos críticos. A tradução textual foi feita pelo poeta italiano Eugenio Montale.

Quanto ao elenco, Strehler contou com um grupo de quarenta pessoas entre atores e figurantes. No elenco central estavam: Tino Carraro, como Marco Bruto; Mario Ferrari, como Giulio Cesare; Giorgio de Lullo, como Marco Antonio; Arnoldo Foà, como Cassio; e Romolo Valli, como Casio. Quanto aos personagens femininos, os únicos dois papéis foram das atrizes Elsa Alban, que interpretou Calpurnia, e Marina Dolfín, que interpretou Porzia.

A propósito dos atores, é válido mencionar que Strehler, no decurso da preparação da recitação dos personagens, deparou-se com

---

<sup>166</sup> *La lotta per il potere tra Cesare e i difensori della libertà repubblicana.*

<sup>167</sup> [...] in una specie di grande teatro romano, statico e calcinato, si svolse questa rappresentazione tragica, con una grande concentrazione e parsimonia di mezzi.

<sup>168</sup> *E, i romani di via Rovello furono, forse per la prima volta nella storia del nostro teatro, romani ‘veri’, e non convenzione di una romanità.*

alguns desafios. Conforme explica Bentoglio (2002), a recitação dessa peça shakespeariana exige dois tons: a primeira parte caracteriza-se por um tom mais misterioso, de conspiração, de alerta e ansiedade, enquanto que a segunda caracteriza-se, principalmente, pela guerra e a posição dos conspiradores em relação a ela. Essa parte, por sua vez, demanda um tom mais forte para, ao mesmo tempo, lutar contra as injustiças e suplicar pela vitória. Bentoglio (2002) explica que Strehler resolveu esse problema exigindo que os atores recitassem em ritmo mais lento, austero e ao mesmo tempo com entonação de “realismo intimista”.

Outro desafio para Strehler em *Giulio Cesare* foi harmonizar as cenas de batalha, que envolviam uma multidão, com todo o espetáculo. Para que a encenação de *Giulio Cesare* fosse possível, foi necessário o trabalho constante de quarenta pessoas, entre atores e figurantes.

Figura 27 – Giorgio de Lullo e Mario Ferrari.



Figura 28 – Tino Carraro e Arnoldo Foà.



Todavia, apesar dos desafios, Strehler mostra-se satisfeito com seu *Giulio Cesare* e conclui que o espetáculo lhe parece “muito maduro e legível”<sup>169</sup> (1992, p.25). A maturidade conquistada no percurso construtivo de *Macbeth* se fez presente na condução e na preparação desse espetáculo, encenado após apenas 25 dias de ensaio.

Para Bentoglio (2002), o *Giulio Cesare* strehleriano concede ao público o privilégio de assistir a um espetáculo concebido sob o signo do intelecto, marcado pela “bravura e homogeneidade da interpretação de todos os seus componentes, unidos em uma harmonia única, no panorama teatral da época”<sup>170</sup> (BENTOGGIO, 2002, p.70). *Giulio Cesare* voltou a ser encenado no Piccolo Teatro no ano de 2011, sob direção de Carmelo Rifici com a tradução de Lombardo.

---

<sup>169</sup> [...] uno spettacolo abbastanza maturo e leggibile.

<sup>170</sup> [...] la bravura e la straordinaria omogeneità di interpretazione di tutti i suoi componenti, legati da un affiatamento unico nel panorama teatrale dell'epoca.

Figura 29 – Cenário da produção.



No dia 9 de novembro de 1957, o palco do Piccolo Teatro sediou *Coriolano*. Nesse espetáculo, Strehler coloca em prática a lição brechtiana acerca da arte teatral e passa a olhar esse texto -- a partir de uma nova interpretação textual proporcionada por Brecht -- sob uma ótica mais madura e sagaz, sobretudo no que se refere à personalidade do personagem principal. *Coriolano* representa, portanto, outro marco na carreira artística e intelectual de Strehler. Foi no processo de estudo e construção dessa encenação que Strehler recebeu a sua “grande lição brechtiana”<sup>171</sup>, conforme ele mesmo define (1992, p.26).

Em *Inscenare Shakespeare*, o diretor revela, com satisfação, como aconteceu essa lição de Brecht e como aquela noite apresentada pelo acaso ressoou em sua preparação do espetáculo. Conforme revela Strehler, a opinião de Brecht acerca do texto shakespeariano o conduziu a uma reflexão mais profunda sobre o personagem principal, totalmente diferente daquela interpretação tradicional, quiçá até preconceituosa, que ele tinha:

Lembro-me que uma noite em Berlim encontrei, aberto sobre a mesa do mestre, o livro *Coriolano*. Perguntei-lhe por que. B. Brecht respondeu-me

---

<sup>171</sup> [...] la grande lezione brechtiana

que estava estudando-o e eu fiquei insensatamente maravilhado que ele se dedicasse a um texto tão “fascista”, tão “reacionário”... e assim por diante seguindo o estereótipo que uma crítica indigna nos entregou, através dos condicionamentos de classe, julgamentos superficiais, interpretações apressadas de atores e de diretores. B. Brecht sorriu e me disse: “Meu caro rapaz, seria melhor que você lesse novamente *Coriolano* de Shakespeare. É muito diferente daquilo que se diz”. Indicou-me alguns pontos fundamentais: uma interpretação dos dois tribunos, considerados pela crítica burguesa como dois bandidos desprezíveis e vis, dois agitadores da plebe e malvados; a primeira cena da revolta popular em Menenio; assinalou-me alguma coisa também acerca de *Coriolano*, mas com menor exatidão. A releitura foi solitária e foi a nova descoberta, mas também óbvia, de que o trabalho cultural acerca das obras de Shakespeare não somente apresenta vácuos assustadores, mas tem conotações extremamente partidárias, condicionadas pela distância e que se reflete obviamente nas traduções de Shakespeare (1992, p.26).<sup>172</sup>

A partir dessa nova perspectiva, Strehler construiu um *Coriolano* imaturo, inseguro, manipulado pela ambição da própria mãe. Conforme define Strehler (1992, p.29), sua nova interpretação baseia-se em uma

---

<sup>172</sup> *Ricordo che una sera a Berlino trovai su un tavolo del Maestro il Coriolano aperto. Gli chiesi come mai. B. Brecht mi rispose che stava studiandolo ed io mi meravigliai stoltamente, che egli si applicasse a un testo così “fascista”, così “reazionario”... e via per quella tangente che una critica indegna ci ha consegnato, attraverso condizionamenti di classe, superficialità di giudizi, sommarietà di interpretazioni di attori e di registi. B. Brecht sorrise e mi disse: “Mio caro ragazzo, sarà meglio che tu lo riguardi il Coriolano di Shakespeare. È molto diverso da quello che si dice”. Mi indicò alcuni punti fondamentali: una interpretazione dei due tribuni, considerati dalla critica borghese come due indegni scherani, biechi e vili, due “agitatori” del volgo malvagi; la prima scena della rivolta popolare e Menenio; mi segnalò qualcosa anche di *Coriolano* ma con meno precisione. La rilettura avvenne solitaria e fu la scoperta ancora nuova, ma pure ovvia, che il lavoro culturale intorno alle opere di Shakespeare non solo presenta dei vuoti paurosi ma ha delle connotazioni estremamente partigiane, condizionate da lontano e che essa si riflette altrettanto ovviamente sulle traduzioni di Shakespeare.*



“representação não positiva, mas realista e, certamente, não cômica e grotesca”,<sup>173</sup> do personagem shakespeariano. Segundo Strehler (1992, p.27), o “novo” Coriolano, enfim, lhe aparece como:

[...] uma máquina infantil e cruel de guerra e de poder, manipulado pela classe dominante, manipulado por uma mãe monstruosa, essa sim, monstruosa, manipulado por condicionamentos de classe e, portanto, de educação, herói negativo, antipopular, profundamente reacionário, ou seja, contra a história e contra o movimento da história, impiedoso e, ao mesmo tempo, desesperadamente desarmante e desarmado.<sup>174</sup>

Portanto, um Coriolano totalmente diferente daquele herói orgulhoso, sedento pelo poder, vilão aristocrático que a interpretação tradicional sugeria. A encenação, conforme o próprio Strehler (1992, p. 27) define, foi caracterizada por “cenas límpidas, indicativas, com figuras extremamente emblemáticas e ricas de gestualidade”.<sup>175</sup>

A recitação do personagem principal, interpretado por Tino Carraro, seguiu a épica do distanciamento<sup>176</sup> -- uma vez que Strehler fez questão de colocar em evidência os ensinamentos de seu mestre, conforme ele mesmo afirma (1992, p.27), “*Coriolano* foi em cena como um sinal certo de uma contribuição ao Mestre de Teatro, Brecht, e foi

---

<sup>173</sup> *Rappresentazione non positiva, ma realistica, certamente non comica e grottesca.*

<sup>174</sup> [...] una infantile, immatura e quindi crudele macchina di guerra e di potere, manovrato dalla classe dominante, manovrato da una madre, questa sì mostruosa, manovrato da condizionamenti di classe e quindi di educazione, eroe-in-negativo, antipopolare, profondamente reazionario, cioè, contro la storia, contro il movimento della storia, impietoso e nello stesso tempo disperatamente disarmante e disarmato.

<sup>175</sup> *Scene limpide, indicative, figurazioni estremamente emblematiche e ricche di gestualità.*

<sup>176</sup> Segundo Pavis (2008a, p.106), distanciamento refere-se a um “procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar”. Pavis explica ainda que Brecht utilizava o distanciamento não apenas como ato estético, mas também político: “o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica” (2008a, p.106).

certamente pensado e realizado com uma preocupação mais do que épica, dialética”<sup>177</sup> -- e a técnica tradicional. O resultado dessa “invenção recitativa” de Strehler rendeu “dois Coriolanos” e por essa razão, os críticos insistem em dizer que havia dois personagens em um só Coriolano, o que não prejudicou o espetáculo. (BENTOGLIO, 2002).

O caminho para chegar até esses resultados foi árduo, visto que a perspectiva de Strehler acerca da peça shakespeariana foi radicalmente modificada. Além de estudar o texto sob a perspectiva filológica, histórica e política, o diretor revela que se uniu ao tradutor e diretor cinematográfico Gilberto Tofano para fazer uma nova tradução do texto, que abarcasse essa nova interpretação e que fosse, segundo Bentoglio (2002, p.81), “tendencialmente moderna, que reestabelesse o texto e trouxesse à luz os verdadeiros significados, alterando as interpretações tradicionais de tragédia do orgulho aristocrático e propondo, ao contrário, a de tragédia histórica e política.”<sup>178</sup>

Strehler (1992) define essa “aventura de Coriolano” como uma extenuante conquista e revela também que, nesse percurso de estudo textual, pensou em ter outra conversa com Brecht. Na época, o dramaturgo alemão ainda não havia publicado seu texto crítico acerca de sua encenação de *Coriolano* no Berliner Ensemble e também não havia levado ao palco sua produção. Os encontros de Strehler com Brecht estavam centrados na construção da *Ópera dos três vinténs*, encenada antes da peça shakespeariana. O plano do diretor em retomar a conversa com Brecht infelizmente não teve êxito, pois o dramaturgo alemão faleceu logo após a encenação da *Ópera dos três vinténs*.

O *Coriolano* de Strehler contou com a participação de 34 atores, 13 figurantes e 30 técnicos ou, como diria Ripamonti (1957a, [s.p.]), “mais ou menos 80 pessoas que se movem sobre o palco do Piccolo Teatro imersos em uma atmosfera romana”.<sup>179</sup> A propósito dos atores, Strehler (1992) conta que a companhia artística do *Piccolo* encontrou uma precisa identificação com Coriolano e houve uma notável harmonia na atuação e recitação de seus papéis.

---

<sup>177</sup> *Coriolano andò in scena come un segno certo di un contributo al Maestro di teatro Brecht e fu certamente pensato e realizzato con una preoccupazione più che epica, dialettica.*

<sup>178</sup> [...] *tendenziosamente moderna che ristabilisca il testo e ne porti alla luce i veri significati, sconvolgendo le tradizionali interpretazioni di tragedia dell'orgoglio aristocratico e proponendo, invece, quella di tragedia storica e politica.*

<sup>179</sup> [...] *sono quasi ottanta persone che si muovono sul palcoscenico del Piccolo Teatro, immerse in una atmosfera di romanità.*

Figura 30 – Tino Carraro como Coriolano.

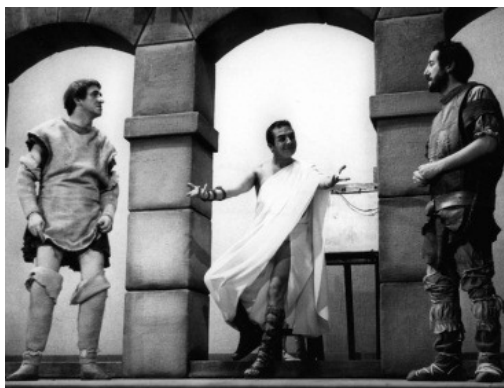


Figura 31 – Antonio Battistella e Tino Carraro.



Entre os atores da tragédia, encontram-se Franco Graziosi, que interpretou “um ótimo Aufídio, nitidamente lírico” (MARIANI, 1957, [s.p.]). Wanda Capodaglio esteve no papel da sanguinária Volumnia, mãe de Coriolano. “Wanda Capodaglio interpretou uma Volumnia orgulhosa e feroz, mãe selvagem, devoradora do filho”<sup>180</sup> (BENTOGGIO, 2002, p.82) (como intencionava Strehler: uma mãe vilã, sedenta pelo poder e altamente manipuladora). Antonio Battistella interpretou o sábio Menenio Agrippa e, segundo Mariani (1957, [s.p.]),

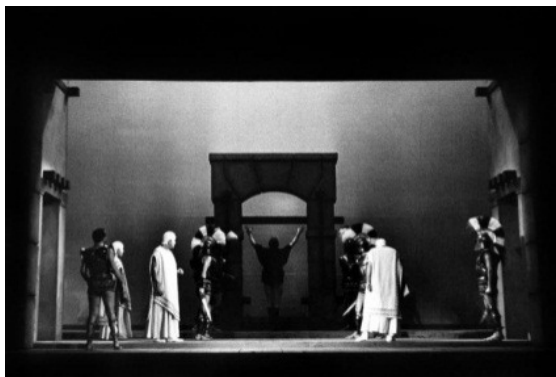
---

<sup>180</sup> *Wanda Capodaglio ha interpretato una Volumnia Fiera e Feroce, madre selvaggia, divoratrice del figlio.*

soube interpretar, de um modo peculiar, este velho conselheiro: “[...] nos mostrou este mórbido e ambíguo conselheiro, hábil nas tramas, e advogado dos poderosos. Sem dúvidas, conseguiu uma atuação perfeita”<sup>181</sup>.

Quanto à cenografia, construída por Luciano Damiani, reproduziu uma atmosfera romana. Na visão de Bentoglio (2002), Damiani empregou o estilo épico, identificado como a modalidade que pudesse representar, da melhor forma, uma realidade em movimento, as mudanças das coisas, das relações de uma realidade coletiva (até porque essa movimentação se fazia necessária, sobretudo nas cenas de batalha que deviam ser fluentes e dinâmicas). Segundo Strehler (1992, p.30), *Coriolano* marca também uma conquista para Damiani: “a conquista de uma clareza e de uma simplicidade que nunca mais foi deixada de lado.”<sup>182</sup> Com efeito, essa nova estética passou a fazer parte dos trabalhos posteriores no Piccolo Teatro, como se fosse uma nova linha ou nova metodologia -- a da simplicidade -- a ser seguida.

Figura 32 – Imagem do cenário da produção.



O figurino à moda romana, confeccionado por Ezio Frigerio, esteve em total harmonia com a cenografia de Damiani. Segundo Ripamonti (1957b), todo o figurino foi pensado e confeccionado exclusivamente para essa produção e, portanto, de acordo com todos os seus outros elementos constitutivos. Na opinião do crítico (1957b,

<sup>181</sup> [...] ci ha mostrato questo untuoso ed ambiguo consigliere, esperto nell'imbroglio, e avvocato di potenti, ha ottenuto una realizzazione perfetta.

<sup>182</sup> [...] La conquista di una chiarezza e di una semplicità che da allora non è stata più abbandonata.

[s.p.]), “não houve um punhal, uma armadura, um capacete que não tenha sido confeccionado exclusivamente para o espetáculo de *Coriolano*”.<sup>183</sup> Bentoglio (2002, p.81) elogia o figurino de Frigerio, afirmando que eram fantasias “lindas e coloridas, obtidas através de um estudo cuidadoso dos figurinos da época”<sup>184</sup> (e aqui se percebe a marca registrada de Frigerio, em virtude de sua paixão pelas cores, como mencionado no capítulo anterior). Bentoglio (2002) elogia ainda a escolha de Strehler em renunciar aos efeitos de iluminação em um espetáculo que sugere auroras, noites iluminadas e rubros pores-do-sol. O diretor optou por usar somente uma luz fixa em todo o espetáculo, o que, segundo Bentoglio, realçou a beleza natural do espetáculo.

Figura 33 – Figurinos da produção.



*Coriolano*, enfim, não representou somente um marco para Strehler, mas também para o Piccolo Teatro que passou a sediar espetáculos (e não somente os shakespearianos) renovados e revisitados, com uma nova maturidade, uma nova abordagem, mais sagaz e mais experiente. A grande lição brechtiana forneceu a Strehler o conhecimento de um teatro mais engajado política e socialmente, mais racional e reflexivo do que poético. Tanto que, após *Coriolano*, os espetáculos de Strehler passaram a seguir uma linha mais épica, dialética, caracterizados, quase sempre, pela poética do distanciamento.

<sup>183</sup> *Non esiste nulla - un costume, una daga, una corazza, un elmo - che non sia stato espressamente fabbricato per lo spettacolo.*

<sup>184</sup> *I costumi belli e colorati di Ezio Frigerio, ricavati da uno studio attento dei costumi dell'epoca.*

Segundo Bentoglio (2002), esse espetáculo confirma a tensão do diretor em relação a um teatro empenhado no plano ideológico, seguindo uma linha épica que emerge sempre mais após seu encontro com Brecht. Como resultado, Strehler sente-se satisfeito com sua produção e afirma ter conseguido, finalmente, inserir o teatro brechtiano -- aquele teatro dialético, épico, reflexivo -- na história do Piccolo Teatro (para uma sociedade, em uma determinada época):

Pela primeira vez conseguimos colocar em cena aquele teatro da história, aquele teatro dialético, aquele choque entre classes em movimento, sem para isso esquecer a dimensão do humano, do privado, do caráter na história, enfim, a conotação da realidade dos personagens a qual observamos desde o primeiro dia. [...] *Coriolano* foi o espetáculo shakespeariano mais bem elaborado que eu fui capaz de realizar nesta altura do meu itinerário de diretor. (1992, p.31)<sup>185</sup>

Sete anos mais tarde, em 1965, Strehler apresentou com sua equipe do Piccolo Teatro, no Castello Sforzesco de Milão, as três partes de *Henrique VI*, que ele intitulou: *Il gioco dei potenti* [O jogo dos poderosos]. Título sugestivo, uma vez que *Henrique VI*, em sua totalidade, abarca quase meio século (1422-1471) de história marcada por duas grandes guerras: as Guerras das Rosas e a Guerra dos Cem Anos.

O texto, traduzido por Lodovici, foi adaptado por Strehler e, mesmo reduzindo-o ao máximo, o diretor perdeu-se no tempo e no espaço e produziu um espetáculo longo, com seis horas de duração (terminou às 2 horas da manhã). Em *Inscenare Shakespeare*, escrito quase trinta anos após a encenação, Strehler declara, com insatisfação, que produziu um espetáculo totalmente desequilibrado em todos os sentidos: havia muitos atores em cena (e nem todos à altura dos papéis shakespearianos), muitos objetos no palco e muito tempo (tudo muito exagerado). Nas palavras de Strehler (1992, p.32): “nunca errei tanto no

---

<sup>185</sup> *Per la prima volta riuscimmo a mettere in scena quel teatro della storia, quel teatro dialettico, quello scontro delle classi in movimento, senza per questo dimenticare mai la dimensione dell'umano, del privato, del carattere nella storia, insomma la conotazione della realtà dei personaggi a cui avevamo sempre teso fin dal primo giorno. [...] Coriolano è lo spettacolo shakspeariano più compiuto che io sia riuscito ad allestire in quel periodo del mio itinerario di regista.*

tempo, nunca fui tão imprevidente e nunca o público foi tão paciente e atento”.<sup>186</sup> Depois da primeira (e longa) encenação, o espetáculo foi dividido em duas (ainda longas) noites.

Figura 34 – Atores no palco-final do espetáculo. Imagem que mostra a construção cênica de Carlo Tommasi.



Os monólogos (pelo menos os principais) das três partes de *Henrique VI* foram recitados por um coro, em uma espécie de “resumo”. Muitos deles com o intuito de informar historicamente o público do que se passava na trama. Quanto aos prólogos, esses foram lidos pelo ator Franco Graziosi, que muitas vezes também fazia comentários históricos acerca da peça. Foi um modo “educativo” e informativo -- retomando o teatro épico de Brecht -- que Strehler encontrou de avisar ao público sobre o pano de fundo histórico de *Henrique VI*, pois essa peça, bem como *Ricardo III*, não é bem compreendida sem o conhecimento (ou pelo menos a informação) das Guerras das Rosas -- que termina com a morte de Ricardo III na batalha de Bosworth -- e da Guerra dos Cem Anos.

A constante luta pelo poder, ilustrada através das duas guerras, foi interpretada como um “jogo de massacre: o poder que se corrompe” (STREHLER, 1992, p.32) e, conforme explica o crítico Paolo Sembranti (1965), o diretor se preocupou em expor ao público os momentos do

---

<sup>186</sup> *Mai sbagliai tanto nei tempi, mai fui tanto improvvido e mai Il pubblico così paziente.*

drama shakespeariano que melhor ilustrassem esse “jogo” trágico, sanguinário e diabólico dos poderosos, conforme sugere o título de sua encenação. Um dos elementos ilustradores dessa interpretação (e recorrente em toda a produção) é a coroa feita de papel, que Strehler define “um mísero círculo de papel de palhaço”<sup>187</sup> (1992, p.32), fazendo alusão ao poder como algo leviano, passageiro, que se corrompe facilmente e que corrompe também aqueles que o buscam exaustivamente.

Partindo do pressuposto de que o ano da encenação de *Il gioco dei potenti*, 1965, marca o início de uma fase de movimentação cultural e política no país, que viria à tona no ano de 1968, essa reflexão acerca do jogo de poder torna-se ainda mais evidente, mesmo porque Strehler sentia, em sua vida artística e intelectual, as consequências dessa movimentação e, como diretor de teatro, era constantemente questionado (até ameaçado) pelos poderes políticos dominadores acerca daquilo que expunha no palco. Era também pressionado por aqueles que iam contra o teatro estável, contra a direção de teatro e contra “exposição” política e socialmente crítica no palco. (E como diretor politicamente ativo e revolucionário, Strehler não permitia que questões sociais e políticas, sobretudo direcionadas à função do teatro na sociedade, fossem negligenciadas).

Com *Il gioco dei potenti*, Strehler encerra a “orgia dos dramas políticos e históricos de Shakespeare”, como ele mesmo define. É o fim de uma longa jornada shakespeariana de encenações históricas que o diretor usou como instrumento de reflexão social e política e também como forma de protesto contra os domínios do poder tirânico sobre as artes, sobretudo no teatro. Foi também, conforme ressalta Lombardo (1992), reflexo do desejo de Strehler de unir o teatro com a história e entender o homem em relação à história, à política, ao “jogo” do poder, sejam eles os reis do passado ou os ditadores do presente.

Segundo Lombardo (1992, p.36), “o adeus aos dramas históricos de Shakespeare é, na verdade, um grito de dor, de medo diante do “cão negro” dos Vittorini, a um monstro contra o qual os instrumentos da 'racionalidade' parecem tragicamente insuficientes.”<sup>188</sup> Esse “cão negro” ao qual se refere o autor é a própria metáfora do poder político ditatorial

---

<sup>187</sup> [...] *un miserabile cerchio di carta da pagliacci*.

<sup>188</sup> *L'addio allo Shakespeare dei drammi storici è in realtà un grido di dolore, di paura, di fronte al “cane nero” di Vittorini, a un mostro contro il quale gli strumenti della “razionalità” sembrano tragicamente insufficienti.*



que ainda na década de 60 se fazia presente para impor limites e dominar qualquer liberdade de expressão artística.

O teatro, canal de expressão, de politização, capaz de mudar o curso dos eventos e ser um canal de libertação, permanece simples e puramente como um instrumento para reconhecer esse “monstro”, esse poder tirânico, pois infelizmente não pode mudá-lo. Esse apelo político pela transformação artística também foi feito com os outros dramas históricos e políticos encenados anteriormente (*Ricardo II*, na década de 40 e *Riccardo III*, na década de 50).

Figura 35 – Cena da batalha.



Figura 36 – Renato Carmine, como Henrique VI na cena da Coroação.



*Il gioco dei potenti* acaba por ser um fio condutor de uma nova “teatralidade” de Shakespeare que se resume na consciência de que levar uma peça shakespeariana ao palco é levar o teatro para o mundo, mas com o conhecimento de que teatro também é mundo e que deve ser feito com toda plenitude. Para Lombardo (1992) essa intuição, talvez a maior razão da qualidade memorável de *Il gioco dei potenti*, mesmo com todas as suas limitações, certamente reconhecidas por Strehler e pela crítica, seja o passo principal para o movimento posterior da produção strehleriana, que será mais madura, mais sagaz, mais experiente.

Figura 37 – Cena do final da batalha.



No ano de 1973, *Il gioco dei potenti* foi encenada em Salzburgo e, segundo Strehler, “foi um massacre”. Duas noites, sete horas de apresentação depois de quarenta e cinco ensaios no palco com tochas, chuva e vento. Nessa versão, o diretor contou com a participação de atores alemães, “os melhores do teatro alemão, reunidos pela primeira vez em torno a Shakespeare”<sup>189</sup> (STREHLER, 1992, p.33). Segundo o diretor, pouca coisa foi mudada quanto ao texto: somente alguns cortes, algumas poucas reduções para diminuir o tempo da produção. Porém, a crítica teatral que, segundo Strehler, é muitas vezes injusta, elogiou muito mais essa segunda versão do espetáculo. Quiçá resultado do trabalho dos atores, muito mais maduros e experientes para encenar essa

---

<sup>189</sup> [...] *il meglio del teatro tedesco unito per La prima volta intorno a Shakespeare.*

peça histórica, e também de Strehler que aproveitou as limitações do primeiro espetáculo para melhorar o segundo.

O aprendizado de Strehler, oriundo de uma produção repleta de méritos, mas também de limitações, o acompanhou pelas produções sucessivas, que marcaram uma nova fase no seu itinerário como diretor. Um diretor que lutou tanto por um teatro humano, justo, política e socialmente ativo: “Com *I potenti* se encerra definitivamente, para mim, um certo modo de fazer e pensar sobre Shakespeare. Como por outro lado, com o *Coriolano*” (STREHLER, 1992, p.33).<sup>190</sup>

Retomando todo o percurso shakespeariano de Strehler analisado neste capítulo, diria que foi marcado por três grandes fases. A primeira, certamente a mais difícil ou pelo menos mais desafiadora, compreende os primeiros anos do Piccolo, que coincidiram com seus primeiros trabalhos shakespearianos sob o ponto de vista cênico (anos 40 e início dos anos 50). Nessa fase, percebe-se em Strehler uma constante insatisfação acerca de seu trabalho como diretor e produtor e a sua constante luta para lidar com uma sociedade teatral resistente ao novo papel de “diretor”. A evidência disso é que anos depois, quando se refere às produções dessa época, Strehler se lamenta e diz que poderia ter feito diferente. Sua autocrítica gira em torno dessa constante insatisfação que, mesmo ele recebendo elogios e sabendo da repercussão positiva das produções, não cessa de persegui-lo. É compreensível, visto que sua carreira junto ao Piccolo estava iniciando e com ela iniciava também sua relação com Shakespeare no palco. Ademais, é normal que o diretor, após alguns anos (e após percorrer um trajeto que lhe forneceu experiência sob o viés artístico e intelectual) se sinta traído por essa tal “ingenuidade” que ele acreditava ter quando jovem e quando começou a trabalhar com as encenações shakespearianas.

A ruptura dessa fase “imatura” de Strehler e que, consequentemente, dá início à segunda fase de seu itinerário artístico e intelectual, acontece com *Macbeth*, no ano de 1952. No decurso de preparação e construção dessa encenação, Strehler é presenteado por um importante *insight* artístico. Descobre um novo modo (mais maduro e mais experiente) de ler os textos do dramaturgo inglês e conclui que devem ser encenados em outro ritmo, com outra exigência, diferente daquele que ele costumava conceber.

Conforme ressalta Lombardo (1992), Strehler descobre uma força crítica e intelectual de abordar os textos de Shakespeare que ainda

---

<sup>190</sup> *Con I potenti si chiuse definitivamente per me un certo modo di fare e pensare Shakespeare. Come per un altro verso con il Coriolano.*

estava adormecida em seu inconsciente. Essa descoberta foi fruto de seu trabalho de análise de *Macbeth* e de seu encontro com Brecht, que aconteceu na época de preparação do espetáculo. Segundo Lombardo (1992), com *Macbeth*, o diretor entendeu o verdadeiro sentido da metáfora teatro-mundo, ou seja, a ressonância que têm para o mundo as palavras recitadas pelo ator, no palco. E as palavras de Strehler, “*Macbeth* foi uma lição dura, severa, que carrego comigo ainda hoje”, evidenciam a repercussão positiva que essa peça shakespeariana teve em seu itinerário artístico. Essa lição severa conduziu Strehler a uma fase shakespeariana mais madura e mais reflexiva. Conforme afirma Lombardo (1992, p.30), nessa fase, Strehler assume uma posição mais congênita em relação a Shakespeare, ou seja, uma posição de domínio e não mais de pesquisa (mesmo que a pesquisa se faça constantemente presente em seu trabalho): “Respeita (como é seu costume) o texto, mas privilegia aqueles aspectos que possam ilustrar e apoiar a sua utopia (aquela utopia que é necessária ao progresso civil, mas que não coincide com as razões da arte)”<sup>191</sup>. Tanto que com *Giulio Cesare*, que foi encenada depois de *Macbeth*, na temporada de 1953-54 -- e que traz consigo os reflexos da sua lição --, Strehler sente-se mais confiante e satisfeito e considera o espetáculo como o mais maduro e mais legível até aquele momento.

E, posteriormente, na temporada seguinte, que compreende os anos 1957-58, vem *Coriolano*, que sela a grande lição brechtiana no percurso artístico de Strehler. A começar pela interpretação textual que, como dito anteriormente, foi revisitada após a sugestão de Brecht: a simples resposta do dramaturgo alemão acerca de *Coriolano* abriu os olhos de Strehler e despertou-o para uma nova leitura acerca do personagem principal e de suas ações no decurso da trama. O espetáculo foi a prova viva da lição brechtiana. Strehler fez questão de colocar em evidência todo o ensinamento do mestre, como sinal de estima e agradecimento por ter-lhe oportunizado um novo modo: mais político e reflexivo de ver e conceber o teatro.

A terceira fase shakespeariana de Strehler inicia, enfim, após seu retorno ao Piccolo, nos anos 70. Nesse período, Strehler se sente mais seguro (e certamente mais experiente) para enfrentar as peças shakespearianas. Diria que essa fase corresponde a um período de plena maturidade artística e intelectual, que se reflete marcadamente nas

---

<sup>191</sup> *Rispetta, com'è suo costume il testo ma privilegia, di esso, quegli aspetti che possano illustrare, sostenere, la sua utopia (quell'utopia che è necessaria al progresso civile ma che non coincide con le ragioni dell'arte).*

últimas encenações shakespearianas -- *Re Lear* e *La Tempesta* -- que exalam virtudes em todos os seus âmbitos. Trata-se de produções experientes, com detalhes cênicos e textuais pensados para um teatro muito mais engajado com a política, com a sociedade e, sobretudo, com a história. Essa visão está relacionada ao teatro-mundo a que Strehler tanto se refere em *Re Lear*. Teatro social com e para a sociedade, teatro humanizador, teatro educativo, enfim, teatro revolucionário.

Segundo Griga (2003), os últimos quatro espetáculos de Strehler, produzidos a partir dos anos 60, formam um bloco de maior (e melhor) consistência dramaturgica. Possuem valor de direção mais alto, em comparação com os primeiros, pois o diretor propõe, em consequência da experiência adquirida no decorrer dos anos, uma própria leitura dramaturgica que se torna uma pesquisa crítica e profunda acerca do texto original:

Trata-se, essencialmente, de fazer emergir temáticas, personagens, planos poéticos, que expõem a progressão de um trabalho de direção que não se limita a ilustrar, através de códigos que formam a totalidade de um espetáculo, um texto teatral cujo corpus linguístico seja intocável, eternamente possível de forma idêntica nas suas estruturas expressivas, em seus principais valores de conteúdo. (GRIGA, 2003, p.21)<sup>192</sup>

Toda essa experiência shakespeariana de Strehler adquirida no decurso dos anos foi resultado de estudo, das (boas e profícuas) influências de seus mestres e, sobretudo, de sua eterna admiração por Shakespeare.

O diretor, cujo amor pelo teatro sempre foi total, empenhava-se sempre em buscar a melhor (e mais profunda) interpretação crítica do texto shakespeariano para expor a um público, em determinado momento da história, um espetáculo que, além de agradar aos olhos e aos ouvidos de seus espectadores, os conduzisse a uma reflexão social, política e histórica.

---

<sup>192</sup> *Si tratta, in sostanza, di far emergere tematiche, caratteri, piani poetici, ecc, che espongono la progressione di un lavoro registico il quale non si limita ad illustrare, attraverso i codici che formano l'insieme di uno spettacolo, un testo teatrale il cui corpus linguistico deve risultare intoccabile, eternamente proponibile in maniera identica nelle sue strutture espressive, nei suoi precipui valori contenutistici.*

Lombardo (1992) afirma que, com Strehler, a presença shakespeariana na Itália alcança sua plenitude, seja pelo potencial artístico, intelectual e estético de seus espetáculos, seja pelas anotações de direção e as cartas trocadas com os atores e sua equipe técnica acerca dos textos, as quais formam um rico material crítico de estudo e pesquisa. Enfim, “sem Strehler, o relacionamento italiano com Shakespeare teria sido mais pobre, e não somente no palco” (LOMBARDO, 1992, p.11).

Com Strehler, portanto, a relação Shakespeare-Itália foi profunda. O diretor foi capaz -- pela alta qualidade de suas produções, feitas sempre a partir de muito estudo -- de promover uma relação dialética entre Shakespeare e o seu país, abrindo as portas para um modo mais criativo e mais inovador de encenar as peças do dramaturgo inglês para o público italiano. Essa riqueza está mais que provada nas produções expostas no decorrer deste capítulo e nas outras duas -- *Re Lear* (1972) e *La Tempesta* (1978) -- que serão estudadas, respectivamente, nos capítulos 4 e 5.

## CAPÍTULO 4

### A TRANSMUTAÇÃO DE *REI LEAR* DE SHAKESPEARE EM *RE LEAR* POR GIORGIO STREHLER

*Re Lear è una tragedia dell'esistenza, dell'uomo, della credibilità delle generazioni e altro... Non si può chiuderlo dentro la storia. La storia è una delle componenti*<sup>193</sup>  
(STREHLER, *Appunti di Regia*, 1974a, s.p)

#### 4.1 *REI LEAR* E SEU PARADOXAL PERCURSO CÊNICO

*Rei Lear*, escrita em 1606 e encenada, pela primeira vez, em 26 de dezembro do mesmo ano perante a corte inglesa, foi baseada em diversas lendas (KERMODE, 1972). Como personagem folclórico, Leir<sup>194</sup> (visto que é a grafia que aparece em todas as versões anteriores à peça shakespeariana) já aparece em 1147, em um episódio da *História Regum Britanniae [História dos Reis da Bretanha]*, crônica pseudo-histórica relativa à Britânia, escrita pelo Galês Godofredo de Monmouth entre os anos de 1130 e 1136. Na lenda folclórica de Monmouth, Leir é um rei britânico -- o legendário *Leir of Britain* -- que tem três filhas e duas delas tentam usurpar-lhe o trono. A mais jovem, Cordélia, é a única que ama o pai e permanece fiel a ele, tornando-se, mais tarde, a única herdeira do trono.

A partir da lenda de Monmouth, conforme demonstra Kermode (1972), outras histórias sobre Lear apareceram no século XVI, em consequência do grande interesse acerca da história britânica que a lenda despertou. John Higgins conta a história de Leir em *A Mirror for*

---

<sup>193</sup> *Rei Lear* é uma tragédia da existência, do homem, da credibilidade das gerações e mais... Não podemos fechá-la dentro da história. A história é um de seus componentes.

<sup>194</sup> Segundo Suzi Frankl Sperber (2009, p.3), o nome "Lear" é sugestivo e carrega uma etimologia interessante. Para Sperber, "a personagem histórica na qual a peça está baseada seria o legendário Leir of Britain, um rei céltico mitológico pré-romano. A grafia deste rei é LEIR. Diz-se também que existe uma relação entre Leir e os deuses marinhos, galeses e irlandeses, Lyr e Ler (derivado do céltico "Leros", que quer dizer mar)". Sperber conclui que Shakespeare provavelmente mudou a grafia de "Leir" para "Lear", porque queria que seu leitor percebesse que "Lear" era anagrama de "Real". E na peça, o "real", para Shakespeare, é a representação da falta de amor, da hipocrisia, da mentira, da falsidade, ou seja, temas universais, que estão presente na vida de todos os seres humanos.

*Magistrates*, livro que reúne vários contos didáticos sobre a história de vinte príncipes. O conto de Higgins acerca de Lear foi publicado no ano de 1574. Uma década depois, em 1586, William Warner relata a história de Lear em *Albion's England*. Há também, como fonte, várias obras literárias do Renascimento, como as crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda (1587), escritas por Raphael Holinshed, historiador que é referência para Shakespeare em muitos de seus dramas históricos. Na obra de Holinshed, a história sobre Leir não se distancia tanto da história de Monmouth. Há somente uma curiosa troca de maridos das duas primeiras filhas: Goneril se casa com duque de Cornualha e Regana, com o duque de Albânia.

Ainda no Renascimento, existe a presença de Leir no canto 10, do livro 2, do poema épico *The Faerie Queen*, de Edmund Spenser. Segundo Kermode (1972), Shakespeare conhecia todas essas histórias e lendas e, certamente, serviu-se delas como inspiração para produzir a sua própria versão. Porém, o argumento principal de sua obra foi baseado na peça *The True chronicle historie of King Leir and his three daughters*, de autor anônimo, e que fazia parte do repertório teatral londrino na década de 1590. Shakespeare apropriou-se dessa peça e fez várias modificações em sua própria obra. Ele introduziu, por exemplo, o final trágico e o ambiente pagão do reino de Lear.

À parte essas fontes, o fato é que Shakespeare conseguiu perceber a peculiaridade da história de Lear e reelaborá-la, produzindo sua própria versão, uma tragédia de altíssimo nível estrutural, textual que coloca em pauta reflexões acerca da ingratidão, hipocrisia, vingança, “renascimento”, amadurecimento e autoconhecimento através da dor; questões essas que estão, em maior ou menor grau, presentes no ser humano, em cada sociedade. Essa tragédia do “desfalecimento e do colapso do mundo” (KOTT, 2009, p.116) parece ter sido feita especialmente para a reflexão acerca do trajeto de vida do ser humano no mundo e das implicações do percurso de nascimento e morte.

Apesar desse conteúdo tão universal, *Rei Lear* foi (injustamente) marcada por uma constante crítica à sua encenação. Por um lado, a peça é vista como uma célebre obra, sendo comparada, conforme menciona Kott (2009), com a *Nona sinfonia* de Bethoven, o *Parsifal* de Wagner, o *Juízo Universal*, de Michelangelo e o *Paraíso* e o *Inferno* de Dante; mas, por outro, há quem a considere demasiado deprimente. O efeito de *Rei Lear*, segundo Kott (2009), é de uma imensa montanha que todos admiram, mas que poucos têm vontade de escalar com frequência.

Conforme demonstra Paola Pugliatti (2001, p.9), em seu artigo *Perché King Lear?* “a história da recepção de *Rei Lear* é,



indubitavelmente, a mais singular, a mais contraditória e, portanto, a mais significativa que se possa traçar a propósito de um drama shakespeariano.”<sup>195</sup> Lombardo (2004) nos informa que, após sua primeira encenação, *Rei Lear* foi encenada somente em 1610, permanecendo, nesse breve intervalo de tempo, “adormecida”, ou até mesmo esquecida pelos artistas de teatro. Depois de sua segunda encenação, em 1610, a peça permaneceu fora dos palcos por mais ou menos cinquenta anos, retornando somente em 1662 e, posteriormente, só em 1681, quando Nahum Tate fez uma adaptação da peça ao gosto do público da Restauração.<sup>196</sup> inventou um romance entre Cordélia e Edgar, que no final da trama se casam; devolveu o trono a Lear e omitiu a presença do bobo.

Após a encenação de Nahum Tate, G. Coleman fez uma adaptação levemente “fiel” à obra original, porém não teve bons resultados. Em 1823, Edmund Kean e Robert Ellison “concertaram o texto de Tate” e levaram a tragédia ao palco, devolvendo a ela o final trágico e omitindo o romance entre Cordélia e Edgar. Porém, infelizmente, a produção não teve êxito (KAHAN, 2008). Em 1838, Macready faz sua adaptação de *Rei Lear*, devolvendo o bobo à peça (esse personagem, tão importante para a obra, ficou fora dela por mais de um século) e finalmente, em 1845, Samuel Phelps oferece ao público uma versão quase completa da peça shakespeariana em questão. Depois da encenação de Phelps, *Rei Lear* foi ignorada por mais ou menos 150 anos. Questiono, portanto, o que está por trás dessa curiosa (e singular) trajetória de *Rei Lear*? Por que tanta resistência em levar aos palcos uma peça hoje reconhecida como uma das grandes obras de arte de Shakespeare?

---

<sup>195</sup> *La storia della ricezione di King Lear è sicuramente la più singolare, la più contraddittoria e perciò la più significativa che si possa tracciare a proposito di un drama shakespeariano.*

<sup>196</sup> Há um fato na história do teatro inglês que não pode ser negligenciado: no ano de 1642 a guerra civil na Inglaterra fechou os teatros de Londres até o ano de 1660. Quando foram reabertos, os gostos de teatro haviam mudado. O novo rei, Charles II, havia passado o tempo da guerra exilado na França e estava encantado pelo teatro francês, o qual era governado pelas seguintes características: unidade de ação, a profunda mensagem da tragédia não poderia ser enfraquecida (ou ofuscada) pela comédia; unidade de lugar, a ação da peça deveria ser limitada a um só lugar; unidade de tempo, os eventos não poderiam exceder o limite de 24 horas e não deveriam apresentar uma história que se desenvolvesse em meses ou até mesmo em anos (KAHAN, 2008, p.2).

Uma das hipóteses, conforme explica Pugliatti, pode estar relacionada à questão da “empatia” com o texto. Ao abordá-lo o leitor passa a fazer parte de um mundo de loucuras, de tristezas, de dor, de sofrimento, “em um mundo às avessas de loucura absoluta, no qual os nossos juízos --tanto o moral quanto o crítico -- se despedaçam e que, além disso, negam o alívio da catarse”<sup>197</sup> (PUGLIATTI, 2001, p.11). Ou seja: ao ler *Rei Lear*, o leitor se depara com problemas morais universalmente conhecidos e que estão claramente impregnados na vida humana, como parte do ser humano, e que não podem ser negados e nem esquecidos.

Pugliatti pontua ainda que o ator (e não é diferente com o crítico e nem com o leitor ou diretor) entra no universo de *Rei Lear* com mais timidez do que entra no universo das outras tragédias shakespearianas, tais como *Hamlet* ou *Macbeth* ou *Otelo*. Por outro lado também, essa tragédia, ao mesmo tempo em que suscita temor, suscita fascinação nos leitores, nos críticos, nos diretores e nos atores. (Como exemplo dessa paradoxal relação com esse texto shakespeariano volto à adaptação de Nahum Tate, que modificou a natureza trágica de *Rei Lear*, concedendo à peça um final feliz). É aquela “montanha fascinante” definida por Kott, e que poucos se atrevem a escalar, mas que desperta horror e, ao mesmo tempo, o arrepio do desafio. É compreensível e até admissível, visto que a tragédia de *Rei Lear* é peculiar em relatar o sofrimento humano e demonstrar a dor como redentora e reveladora da verdade. É o percurso real -- anagrama de Lear-- da vida de todos os seres exposto em uma peça.

Outra hipótese dessa “rejeição teatral” de *Rei Lear* está na ideia de “irrepresentabilidade”, ou melhor, da natureza tida como “não-encenável” que a peça suscitou no decorrer dos séculos XVII e XIX, época do pós-romantismo na Europa. Kott, ao traçar o percurso de *Rei Lear* na dramaturgia, explica que a peça, com seu conteúdo altamente trágico, se adaptava perfeitamente ao estilo do teatro romântico. As ações histriônicas, feitas com o intuito de emocionar o público, conseguiam realmente emocioná-lo; os destinos de Lear e de Gloucester incitavam nos espectadores o que deveriam incitar: horror e compaixão e os purificavam, restituindo a sua trágica grandeza (KOTT, 2009).

No entanto, conforme explica Kott (2009), vieram os tempos do teatro histórico, realístico, do teatro dos museus. Todo o ilusionismo que

---

<sup>197</sup> [...] in un mondo sottosopra di assoluta follia, nel quale le nostre coordinate- di giudizio morale come di giudizio critico- si frantumano immediatamente, e che per giunta nega il sollievo della catarsi.

havia no teatro romântico foi substituído pelo teatro realista. Os elementos no palco deveriam se aproximar ao máximo da realidade: a estrada deveria ser uma verdadeira estrada, um palácio deveria ser um verdadeiro palácio, os bosques deveriam ser verdadeiros bosques e, na maioria das vezes, eram representados por jardins em encenações ao ar livre. Nesse teatro do realismo, houve uma tentativa de inserir *Rei Lear*, de ambientá-lo ao teatro histórico. Com a ajuda dos arqueólogos, foram criados cemitérios, ruínas, vales, enquanto Lear se transformava em um velho druida. As máquinas teatrais conseguiam dar um efeito realista para a tempestade, para a chuva e para o vento. Porém, o resultado dessa “estranha união” -- conforme cita Kott (2009, p.93) -- entre nova técnica teatral e reconstrução arqueológica foi que de *Rei Lear* não restou nada além da trama. Definitivamente: *Rei Lear* não encontrou seu espaço no teatro realista.

O fato é que no decorrer da trama de *Rei Lear*, conforme nos explica Bradley (1904,1960), há uma série de detalhes perfeitamente aceitáveis no teatro romântico, mas que se tornam ridículos aos olhos do teatro realista. Por exemplo, por que Edgar iria escrever uma carta ao seu irmão Edmundo se ambos, como são irmãos, vivem na mesma casa? Não seria mais conveniente falar pessoalmente? E será que Gloucester seria tão ingênuo a ponto de não reconhecer a caligrafia do próprio filho naquela carta? Ou também, por que Edgar não se revelou ao pai cego quando achava que deveria se revelar? E Edgar seria tão ingênuo a ponto de acreditar no irmão sem ao menos questioná-lo ou sem ao menos conversar com o pai? Ademais, as localizações espaciais de *Rei Lear* são totalmente vagas: diferentemente das outras obras shakespearianas, cujas indicações de lugar aparecem explicitamente seja na fala dos personagens, seja nas rubricas, em *Rei Lear* elas não dão ideia de onde na Britânia se encontra o castelo de Lear ou onde se localiza o castelo de Albânia ou das filhas Regan e Goneril.

Além desses detalhes inaceitáveis para o realismo, Kott demonstra que a imagem de Lear, em meio à tempestade, agindo como um louco, histrionicamente desesperado, parecia ridícula se vista sob o viés do teatro realista. As atitudes extremas dos personagens junto à linguagem altamente manipuladora da trama se tornam incapazes de suscitar nos espectadores aquele sentimento de piedade e de horror que deveriam suscitar (e que o fazem no teatro romântico). Fomenta somente dó e, em alguns casos, torna-se até cômico observar dois velhos tão ingênuos a ponto de ser traídos pelos próprios filhos por meio de manipulações absurdas. Nas palavras de Kott (2009, p.95):

A trama de *Rei Lear* era algo com a qual o teatro não conseguia lidar. Se muito realista, Gloucester e Lear se tornariam excêntricos como heróis trágicos. Se fosse exposta como uma fábula ou uma lenda, até a crueldade do mundo shakespeariano se tornaria um conto de fadas ou lendária.<sup>198</sup>

Ou seja, era impossível encenar Lear com todo seu conteúdo trágico, com aquela leitura que talvez Shakespeare esperasse que os espectadores (e leitores) fizessem: de indivíduos que encontraram a verdade após o sofrimento; da ingratidão dos filhos pelos pais; da hipocrisia; da falta de moral que existe (e sempre existiu) no mundo; e das duras consequências da luta pelo poder.

A prova dessa tentativa “fracassada” de encenar *Rei Lear* está nas célebres críticas acerca da dita natureza não encenável da peça. Em 1811, Charles Lamb afirmou que era “impossível encenar Lear”; em 1883, em decorrência de um espetáculo produzido e atuado por Tommaso Salvini,<sup>199</sup> Henry James declarou que *Rei Lear* não foi feito para ser recitado. Segundo ele (*apud* LOMBARDO, 2004, p.5), “É um grande e terrível poema. Talvez o mais sublime de todos os poemas dramáticos, mas não é um drama”; em 1904 o pai da crítica shakespeariana moderna, A. C Bradley (1960, p. 244), definiu *Rei Lear* como “o máximo resultado de Shakespeare, mas não o seu melhor drama”<sup>200</sup> e continua reprovando a tragédia em questão ao dizer que, entre as quatro tragédias mais famosas de Shakespeare (ao lado de *Hamlet*, *Othello* e *Macbeth*) é “certamente a menos popular de todas. O ‘leitor médio’ a lê com menos frequência que as outras tragédias e embora ele reconheça sua grandeza, muitas vezes falará dela com certo

---

<sup>198</sup> *La trama del Re Lear era qualcosa con cui il teatro non riusciva assolutamente a cavarsela. Se la impostava realisticamente, Lear e Gloucester come eroi tragici erano troppo ridicoli. Se trattava l'esposizione come una favola o una leggenda, ecco che anche la crudeltà del mondo shakespeariano diventava fiabesca o leggendaria.*

<sup>199</sup> Segundo Bragaglia (2005), o elemento da “tragédia humana” de *Rei Lear* foi empobrecido na interpretação de Salvini, sufocando os personagens considerados “menores”.

<sup>200</sup> *Shakespeare's King Lear seems to me Shakespeare's greatest achievement, but it seems to me not his best play.*

desgosto”<sup>201</sup> (1960, p.243). O crítico também fala da dificuldade em encenar *Rei Lear*. Segundo ele (1960), a peça não é tão lida e muito menos encenada, pois tem uma natureza imperfeitamente dramática.

Conforme Pugliatti (2001, p.14), “não-representabilidade”, impossibilidade de traduzir em termos lógicos, insegurança ontológica, ilegibilidade, foram palavras utilizadas para definir *Rei Lear* e não foram usadas acerca de outra tragédia shakespeariana. “Palavras de tempos em tempos desmontadas ou recompostas pela força da tragédia, mas palavras que, juntas, compõem um universo semântico coincidente com uma definição técnico-filosófica de *caos*.”<sup>202</sup> Se pensarmos, portanto, nos temas que guiam Lear, entenderemos o sentido da palavra “caos”.

O sofrimento aparece aqui como redentor, mas sua origem se dá através do caos: o caos da ingratidão, o caos da violência, o caos da dor, o caos da cegueira (física e psicológica), o caos da vingança, o caos do desrespeito. Basta entender esse “caos” como consequência das desgraças, mas também razão da verdade, razão do encontro com o que é verdadeiro e justo. Entendo o desafio de encenar essa peça, cuja natureza tão dramática e trágica pode incitar receio em artistas, diretores, críticos e leitores. Mas, por outro lado, por que Shakespeare, em seu tempo, no qual a atividade teatral assumia extrema importância, escreveria uma peça com uma natureza somente literária?

Para Lombardo (2004), ao contrário dos críticos citados anteriormente, essa natureza não encenável de *Rei Lear* não existe. Segundo o teórico, a peça não é só encenável, mas uma das mais encenáveis de Shakespeare. A afirmação de Lombardo me fez refletir sobre a dita natureza “não-teatral” de *Rei Lear*: por que seria a peça em questão uma das mais encenáveis de Shakespeare? E *Hamlet*, por exemplo, que possui elementos puramente metateatrais? E Cleópatra, em *Antônio e Cleópatra*, que atua em seu próprio papel? E *Otelo*, considerada por Bradley como a tragédia mais “perfeitamente teatral de Shakespeare” (1960, p.245). E *A tempestade*, que também possui uma característica altamente metateatral? Não são essas peças também

---

<sup>201</sup> *Yet this tragedy is certainly the least popular of the famous four. The ‘general reader’ reads it less than the others, and, though he acknowledges its greatness, he will sometimes speak of it with a certain distaste.*

<sup>202</sup> [...] parole di volta in volta smontate o ricomposte in nome della grandiosa forza della tragedia; ma parole, anche, che spiegano quella forza, poiché, radunate insieme, compongono un universo semantico coincidente con una definizione tecnico-filosofica di caos.

altamente encenáveis, cuja natureza teatral requer uma encenação, (atuação e recitação) e não somente uma simples recitação? Em que patamar de “encenabilidade” se encontram essas outras obras feitas também para o palco?

No entanto, ao estudar *Rei Lear* e observar o quanto o próprio texto está ligado à ação dos personagens, concordei com Lombardo. *Rei Lear* se torna uma das peças mais encenáveis do bardo porque o texto da obra, ou seja, a sua linguagem verbal, não é somente um instrumento, mas um canal de atuação: muito mais que ações, gestos, “expressão corporal”, as tragédias que acontecem na peça, acontecem por meio das palavras usadas em discursos manipuladores, em respostas não esperadas. São palavras que geram mal-entendidos, que causam catástrofes, que levam ao “caos”. Enfim, são palavras que agem, que atuam. É através delas que tudo se transforma, que a trama em *Rei Lear* se desenvolve.

Conforme explica Lombardo (2004, p.5), em *Rei Lear*, Shakespeare cria uma linguagem teatral que encontra sentido em sua totalidade expressiva, obtida através da ação de todos os elementos que compõem o discurso teatral e que são sobrepostos à máxima tensão. Não há um momento sequer em *Rei Lear* em que palavra possa ser “isolada” dessa totalidade teatral. Segundo Lombardo (2004, p.5):

É palavra que não é somente uma fala em um diálogo, mas é instrumento que age, evoca, cria uma cenografia, estabelece relações internas, tece relações secretas entre os homens e as coisas, intensifica os significados das ações, os comenta, os amplia, os aprofunda; representa o real e, ao mesmo tempo, mostra sua polivalência, a ambiguidade, cria uma situação e a torna simbólica.<sup>203</sup>

A citação de Lombardo deixa mais do que claro que a linguagem verbal, o texto em *Rei Lear* é o transformador das ações. É um elemento determinante no desenrolar da trama. Não é palavra lida, pura e

---

<sup>203</sup> È parola che non è solo battuta di un dialogo, ma strumento che agisce, evoca, crea una scenografia, stabilisce rapporti interni, intesse relazioni segrete tra gli uomini e le cose, intensifica i significati dell'azione, li commenta, li amplia, li approfondisce; rappresenta il reale e insieme ne mostra la polivalenza, la ambiguità, crea una situazione e la rende simbolica.

simplesmente recitada, mas é palavra que ressoa, que faz acontecer, que dá vida ao percurso dos personagens. É no palco que toda a força teatral de *Rei Lear* é percebida, com os atos, mas, sobretudo, com as palavras que por si só são carregadas desta teatralidade capaz de se sobreassair de quaisquer gestos ou expressões corporais e/ou faciais.

E, nesse sentido, é possível citar diversos exemplos: o “nada” de Cordélia ressoa como um trovão na vida de Lear. É a partir dessa breve resposta que o trágico percurso do monarca se inicia; Edmundo coloca seu irmão Edgar contra o pai através de manipulação verbal, um discurso estratégico, proveniente de um texto escrito em uma carta (uma mentira bem contada e bem argumentada); o bobo diz as verdades a Lear e tenta adverti-lo de sua ilusão e de sua loucura através de jogo de palavras, de ironia, fazendo versos, cantando e tentando fazê-lo acordar para a realidade; Edgar salva o pai cego levando-o àquele falso precipício e o faz acreditar, através de sua detalhada descrição, de que o precipício é mortal; a loucura de Lear é causada e alimentada por palavras de abandono, de desdém e de humilhação ditas pelas filhas, Regan e Goneril.

Esses momentos em *Rei Lear*, entre vários outros, são momentos feitos através de discursos manipuladores que se complementam no teatro, junto à atuação dos atores e aos elementos que permeiam o espetáculo. Se observarmos o tema central de *Rei Lear*, chegaremos à conclusão de que se trata pura e simplesmente da descoberta da palavra verdadeira por meio do doloroso percurso oriundo da palavra falsa. Para encontrar a verdade, Lear precisa passar pela dor, pelo sofrimento e pela loucura. A verdade é encontrada após um caminho percorrido de modo solitário e triste. A morte vem a Lear como concretização de uma maturidade conquistada após o padecimento. Na morte, ele descansa e leva consigo a força e o conhecimento do significado da “palavra verdadeira” e do “amor verdadeiro” que tanto sofreu para encontrar.

Segundo Lombardo (1992) a crítica literária do século XX, com seus movimentos artísticos, com as vanguardas, foi capaz de compreender melhor a força simbólica da linguagem shakespeariana, conduzindo, dessa forma, à destruição do possível preconceito acerca da não “encenabilidade” de Lear. A ideia da “não-representabilidade” de Lear deu vazão a um conceito totalmente oposto: hoje, *Rei Lear* é posta na classe das peças altamente encenáveis de Shakespeare, pois foi compreendida pelo poder de sua linguagem, pela força teatral de seu texto, e pelo poder de seu conteúdo, inegavelmente “universal”. *Rei Lear* passou a ser representada com mais frequência, inclusive nas telas do cinema.

No entendimento de Lombardo (2004), outra razão que tem levado *Rei Lear* para os palcos frequentemente, além da centralidade do “problema da linguagem”, é a centralidade de sua trama. Em uma sociedade na qual os valores humanos e sociais estão tão invertidos, os temas de *Rei Lear* têm chamado mais atenção do que nunca. Nas palavras de Lombardo (2004, p.11):

Mas outra razão, além da centralidade do problema da linguagem, que impulsiona a cultura do Século XX -- a cultura dos anos perturbados e ansiosos, cruéis e incertos -- a encenar o *Rei Lear* com tanta frequência e com tanto comprometimento está em identificar, na tragédia, situações e problemas semelhantes àqueles do nosso tempo.<sup>204</sup>

Com efeito, a peça está altamente inserida nessa sociedade caótica, repleta de hipocrisia, de constantes lutas pelo poder, de discriminação, de desrespeito de jovens pelos velhos, de conflitos entre pais e filhos, de mentiras como guia para a resolução dos problemas de usurpação e vingança.

No solo italiano dos tempos modernos (me refiro à Itália do Pós-Guerra), *Rei Lear* reinou significativamente algumas vezes: em 1947, a companhia de Renzo Ricci, junto a Eva Magnini (que interpretou Cordélia) apresentou *Rei Lear* em Roma, no Teatro Eliseo. Segundo Bragaglia (2005), Ricci foi um dos maiores intérpretes dos papéis shakespearianos na tradição italiana da época. Tanto que depois da primeira encenação, Ricci interpreta Lear na segunda edição da produção, em 1955 (em uma *tournè* pela América do Sul) e depois em 1957, em Bolzano, no *Teatro Stabile*, em uma produção dirigida por Franco Enriquez. Depois disso, *Rei Lear* foi levada aos palcos em 1972, na produção de Strehler.

Em 2005, há uma nova versão da peça<sup>205</sup> feita por Roberto Herlitzka, sob direção de Antonio Calenda, encenada, pela primeira vez

---

<sup>204</sup> *Ma un'altra ragione, oltre che la centralità del problema del linguaggio, spinge la cultura del Novecento- la cultural di anni travagliati e ansiosi, crudeli e incerti- a rappresentare il Re Lear con tanta frequenza e con tanto impegno, ed è il riconoscimento, nella tragedia, di situazioni e problemi affini a quelli del nostro tempo.*

<sup>205</sup> Essa produção, também intitulada *Re Lear*, percorreu uma *tournè* pela Europa.



em Veneza, no *Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia*. Vale mencionar ainda o filme *Re Lear*, dirigido e produzido por Gustavo Salvini, filho de Tommaso Salvini, em 1922, e que rendeu grande sucesso na Itália.

Nos parágrafos que seguem discorrerei sobre *Re Lear* de Strehler, encenada pela primeira vez no ano de 1972, no Piccolo Teatro de Milão. Retomando o que foi dito no primeiro capítulo, cada elemento presente em *Re Lear* de Strehler é reflexo de sua escolha dos signos semióticos equivalentes, capazes de valorizar sua interpretação da peça shakespeariana no palco, em determinado momento da história para determinado público, mais especificamente o público italiano da década de 70. Tais signos, lembrando Plaza (2008), são capazes de transitar na passagem da fronteira entre o mundo exterior e o interior. Ou seja, os signos em *Re Lear* são a materialização de sua interpretação que antes ele havia somente guardado em seu universo criativo: sua ideia, seu pensamento, de uma forma ou de outra, se tornaram concretos e no palco se transformaram em canais para a interpretação visual e auditiva do público.

#### 4.2 O *RE LEAR* DE GIORGIO STREHLER

*Appena nati piangiamo per essere venuti su  
questo grande palcoscenico di pazzi*<sup>206</sup>  
(*Re Lear*, 1973, p.178)

Como Strehler arquitetou o percurso trágico de Lear?<sup>207</sup> Qual foi seu processo criativo na tradução intersemiótica dessa peça shakespeariana? O que representou para a Itália dos anos 70 essa produção? Com esses questionamentos, que fazem parte do universo shakespeariano visto sob o viés artístico de Strehler, inicio o meu percurso de análise dessa produção tão importante para a tradição teatral da Itália.

De modo a acessar a produção de forma eficiente e analisá-la com cuidado, não me deterei em todas as cenas, mas procurarei observar as que marcam o percurso trágico de Lear, a saber: Cena I, Ato I (cena da partilha do reino); Cena II, Ato III (cena da tempestade); Cenas IV e VI do Ato III (refúgio de Lear: ponto culminante de sua demência); Cena

---

<sup>206</sup> *When we are born, we cry that we are come/ To this great stage of fools* (182-3. Cena VI, Ato IV).

<sup>207</sup> Para evitar mal-entendidos, todas as vezes que me referir à peça shakespeariana, mencionarei *Rei Lear* e sempre que me referir à produção de Strehler, mencionarei *Re Lear*, seu título em italiano.

VII, Ato IV (o despertar de Lear e seu reencontro com Cordélia), com o intuito de entender como Strehler, em sua interpretação da peça shakespeariana,<sup>208</sup> transformou essas cenas para o palco italiano da década de 70. Antes, porém, de iniciar a análise das cenas, considero importante relembrar a produção de Strehler e expor, de modo geral, suas características mais marcantes, a fim de entender sua ressonância para o teatro italiano, sobretudo para o Piccolo Teatro, na década de 70.

Como vimos, *Re Lear* faz parte da terceira fase shakespeariana de Strehler: uma fase mais experiente, mais profunda e mais cuidadosa de abordar o texto shakespeariano e prepará-lo para o palco. Livia Ferrari (1997), em seu artigo *Il percorso conoscitivo attraverso il teatro nel Re Lear di Strehler*, alega que após a encenação do *Re Lear* strehleriano, pode-se confirmar que essa peça passa definitivamente a fazer parte da cultura italiana, de um modo potencialmente inovador. E isso é certamente em consequência desse novo modo -- mais experiente e mais reflexivo -- que o diretor encontra para abordar os textos do dramaturgo inglês para, então, levá-los em cena. Eis o testemunho de Strehler (1992, p.34) acerca de seu *Rei Lear*:

Lear representou, para mim, a busca daquele grande Shakespeare, o Shakespeare das obras primas, que tinha se fechado entre certos limites com o *Macbeth*. Lear inaugurou a direção única do Piccolo Teatro e isso também foi, apesar de tudo, um gesto desafiador e de coragem.<sup>209</sup>

O diretor, no momento da produção, retornava de uma trajetória intelectual e artística “dolorosa”, em decorrência das turbulências sociais e políticas que o acometeram em meados da década de 60, motivo pelo qual Strehler reflete sobre o teatro com mais profundidade e com mais intensidade. *Re Lear* é, para ele, conforme demonstra Lombardo (1992, p.39), sinônimo de uma exploração, uma pesquisa, uma viagem -- arriscada e incerta, corajosa e apaixonada -- no grande mistério marinho de um drama no qual compreende todos seus temas e

---

<sup>208</sup> A edição da peça original utilizada nessa pesquisa é *The tragedy of King Lear*. Riverside Shakespeare. USA: Houghton Mifflin, 1994.

<sup>209</sup> *Lear rappresentò per me la ricerca di tutto quel grande Shakespeare, lo Shakespeare dei “diciamo capolavori”, che si era arrestata entro certi limiti con il Macbeth. Lear inaugurò la direzione unica del Piccolo Teatro e fu anche questo, nonostante tutto, un gesto di sfida e di coraggio.*

seus pontos de vistas e os transcende a uma representação total que exige uma totalidade de visão (e de superação dialética).

Segundo Lombardo (1992), Strehler atinge, nesse momento, uma consciência profunda acerca do homem e de sua condição. Não existe mais aquele Strehler que se limita a levar ao palco (e destacar nele) os elementos (ou temas) principais das obras, no caso de *Lear*, os temas da ingratidão, da loucura, da falsidade, da luta pelo poder e do autoconhecimento. Existe agora aquele Strehler que explora com profundidade o texto em suas diversas facetas (política, histórica, crítica, filológica) e potencializa em cena o resultado de uma interpretação exaustiva e reveladora do texto shakespeariano em questão.

Com efeito, cria uma linguagem na qual a teatralidade é suprema, porque suprema é a função que a ela foi dada: uma linguagem que, segundo Lombardo (1992, p.40), “querendo explorar e conhecer o movimento e as razões da vida, aprofunda e enriquece os próprios recursos e a qualidade da necessidade, como nunca antes, do próprio elemento natural: o teatro.”<sup>210</sup> Quiçá seja por essa razão que Strehler tenha escolhido, entre todas as peças shakespearianas, *Rei Lear*, pois, como antes mencionado, é altamente encenável sob perspectiva de sua potente linguagem e também porque coloca no palco exatamente essa reflexão sobre o homem e sobre sua condição, não só na sociedade, mas no mundo.

*Re Lear* é, portanto, um espetáculo de altíssimo nível, no qual Strehler destrói qualquer crítica à natureza pouco “teatral” do texto. Para o diretor, que acreditou desde o início que a “não encenabilidade” de *Rei Lear* não existe e que a tragédia é tão altamente encenável que se “metamorfoseia em teatro”, cada palavra do texto foi aprendida, dia após dia em cena, como podemos perceber em seu diário (1974a, [s.p]). Lombardo, por sua vez, credita ao espetáculo de Strehler esse poder de destruir a ideia de que é impossível levar *Rei Lear* aos palcos. Segundo ele, Strehler, em sua produção, dá à palavra um peso máximo, fazendo-a ressoar, destacar-se em densidade e polivalência. Basta pensarmos, por exemplo, na ressonância da palavra “*niente*” na fala de Cordélia na primeira cena do espetáculo e a ambientação que Strehler construiu com música para que a reverberação da palavra fosse potencializada. Valendo-se da combinação de signos visuais e verbais, o diretor valoriza o efeito da cena.

---

<sup>210</sup> [...] *volendo esplorare e conoscere il movimento e le ragioni della vita, aveva tanto approfondito e arricchito le proprie specifiche risorse e qualità da aver bisogno, come mai prima, del proprio elemento naturale: il teatro.*

Strehler, portanto, transforma seu *Re Lear* em um objeto puro e genuinamente de teatro: os elementos que compõem sua *mise-en-scène*, desde o texto, ou seja, do sistema de signos verbais, até os componentes visuais, sistema de signos não verbais, são transformados em elementos de e para o teatro, consequência de sua interpretação da peça e valorização de seu estudo histórico, filológico e crítico do texto shakespeariano. Esses elementos estão em constante equilíbrio e em perfeita harmonia no palco. Na visão de Ferrari (1997, p.200), “Não só a cenografia, mas também os figurinos, as luzes, a música e a fônica em geral, a recitação e junto a ela o uso da pantomima são os materiais de teatro, que buscam expressar a metáfora do circo-mundo”<sup>211</sup>.

Priorizando essa ideia de circo-mundo, Frigerio produziu o cenário evocando de fato um picadeiro: metáfora de teatro, lugar de encenação, de apresentação de números artísticos, de artistas que se “metamorfoseiam” para representar; um lugar de malabarismos, ilusionismo e outras especialidades artísticas. Já a música, produzida por Fiorenzo Carpi, é um signo com efeito transformador utilizada, na maioria das vezes, para marcar uma mudança de estado (no caso de Lear, da loucura para a sanidade) ou para destacar um acontecimento importante, além de servir como “complemento” das atitudes de Lear em seu estado de plena demência. Os figurinos, também confeccionados por Frigerio, ao apresentarem forte ligação com as características psicológicas de cada personagem, fazem emergir a metateatralidade intencional proposta por Strehler.

Com este conjunto de elementos está formado aquilo que Strehler chama de “circo-mundo” com características fortemente teatrais. Nele, a cortina tradicional de um teatro é imediatamente substituída pelas lonas de um circo e o palco é revestido de terra para criar essa atmosfera circense. Os objetos presentes em cena também remetem à ideia de ambiente de circo, como, por exemplo, a plataforma utilizada para indicar a passagem dos personagens, e o trono de Lear, semelhante ao banquinho utilizado pelos domadores de animais. Esses elementos metateatrais também possuem uma função simbólica que veremos detalhadamente mais adiante.

Deixando momentaneamente os elementos visuais do *Re Lear* strehleriano, foco agora nas modificações feitas no texto escrito, uma

---

<sup>211</sup> *Non solo la scena, ma anche i costumi, le luci, la musica e la fônica in generale, la recitazione e l'insistente uso della pantomima; tutti questi sono i mezzi, i “material del teatro”, come li definisce Strehler, che concorrono ad esprimere la metafora del circo-mondo.*

vez que este antecede a etapa de produção e montagem para o palco. Como já visto no primeiro capítulo, a tradução de um texto para o palco implica questões e desafios peculiares. Na qualidade de texto dramático, ele não deve ser traduzido como um texto literário qualquer, pois será recitado, representado; será, enfim, posto em diálogo com outros elementos que caracterizam um espetáculo teatral, para determinado público, em determinada época histórica. Dessa forma, após passar pelos estágios de concretização mencionados por Pavis (2008b), o sistema constitutivo e peculiar dos signos verbais do texto dramático foi transformado em outro sistema complexo de signos (visual e verbal).

Para a montagem do espetáculo em questão, tarefa que envolveu os tradutores Luigi Lunari, Angelo Dellagiacoma e L. Ferrante,<sup>212</sup> o texto<sup>213</sup> passou por uma fase de cortes e adaptações para a posterior encenação. Após a tradução linguística, o texto foi modificado para o palco. Conforme pontua Ernesto Rossi,<sup>214</sup> o texto seguido pelos atores nos ensaios era a quarta versão da tradução e das modificações e, mesmo assim, Strehler não a considerava como versão definitiva, ou seja, modificações ainda seriam feitas no texto até o momento do espetáculo. No momento da leitura, o texto traduzido (nesse caso já para o espetáculo) era mantido ao lado do texto original.

A versão final do texto foi organizada da seguinte forma: as 26 cenas da peça original foram transformadas em 22 sequências, cada qual indicada por uma letra do alfabeto (as sequências, portanto, vão de A a

---

<sup>212</sup> Sobre os tradutores: Luigi Lunari é dramaturgo, crítico literário e tradutor. Começou a fazer parte da equipe do Piccolo Teatro no ano de 1960 e permaneceu até 1982. Além de Shakespeare, Lunari traduziu para espetáculo de Strehler a peça de Brecht, *Schweyk na Segunda Guerra Mundial* e Tchecov (*O jardim das cerejeiras*). L. Ferrante é professor de literatura Inglesa na *Università della sapienza di Roma*.

<sup>213</sup> O texto do espetáculo está publicado no livro: *Il Re Lear di Shakespeare*. Bertani editore, 1973, Verona. No livro os roteiros do espetáculo de Strehler apresentam tanto as anotações de direção de Strehler acerca do espetáculo quanto o texto utilizado na produção. Todas as referências utilizadas nesta pesquisa ao texto de *Re Lear* são extraídas desse livro.

<sup>214</sup> Os ensaios de *Re Lear* foram acompanhados por um grupo de assistentes que “documentaram” todo o processo de preparação do espetáculo e cujas anotações foram publicadas também no livro *Il Re Lear di Shakespeare*, em 1973. Esse grupo foi composto pelos seguintes membros: Hallgerd Bruckhaus, atriz alemã da RFT, Rubino Rubini, que em seguida participou da preparação de *Ópera dos três vinténs*; Ernesto Maria Rossi, Franco Sangermano e Pierparide Tedeschi, que foram atores empenhados na preparação de *Re Lear*.

Z). No quadro a seguir, podemos visualizar os pontos convergentes e divergentes entre a tradução utilizada no espetáculo de Strehler e o texto original de Shakespeare:

Quadro 3 – Convergências e divergências entre a tradução usada por Strehler e o original de Shakespeare.

	<b>Texto streheliano: <i>Re Lear</i></b>	<b>Texto original: <i>King Lear</i></b>
<b>Características gerais:</b>	3 partes: 22 sequências, caracterizadas pelas letras do alfabeto (Sequência A até Z)	5 Atos, 26 Cenas
<b>Primeira Parte: Sequência A até F</b>		<b>Ato I, Ato II</b>
	Sequência A	Cena I, Ato I
	Sequência B	Cena II, Ato I
	Sequência C	Cena IV, Ato I (A cena III, Ato I foi omitida)
	Sequência D	Cena V, Ato I
	Sequência E	Inicia da linha 15 do texto shakespeariano e vai até o final da Cena I, Ato II A Cena II, Ato II foi omitida Cena III, Ato II foi transferida para a segunda parte do espetáculo
	Sequência F	Cena IV, Ato II
<b>Segunda Parte: Sequência de G até O</b>		<b>Ato III</b>
	Sequência G	Cena I, Ato III, que se refere à conversa entre Kent e o cavaleiro a respeito de Lear. No espetáculo de Strehler, essa conversa acontece em forma de prólogo, diante da cortina.
	Sequência H	Cena II, Ato III
	Sequência I	Parte da Cena III, Ato

		III e parte da Cena III, Ato II <sup>215</sup> .
	Sequência L <sup>216</sup>	Cena IV, Ato III
	Sequência M	Cena V, Ato III
	Sequência N	Cena VI, Ato III
	Sequência O	Cena VII, Ato III
<b>Terceira Parte: Sequência de P até Z</b>		<b>Ato IV, Ato V</b>
	Sequência P	União da Cena III com a Cena I do Ato IV.
	Sequência Q	Cena II, Ato IV
	Sequência R	Cena VI que não foi posta na sequência anterior.
	Sequência S	Retorna à Cena V, Ato IV
	Sequência T	Dá continuidade à Cena VI a partir da linha 227 em diante, na qual Oswald encontra Gloucester e é assassinado por Edgar
	Sequência U	Cena VII, Ato IV
	Sequência V	Primeira Cena do Ato V
	Sequência Y	Cena II, Ato V (a partir da linha 15 em diante)
	Sequência Z	Cena III, Ato V

Vale a pena mencionar que algumas sequências indicadas acima apresentam particularidades. A sequência A, por exemplo, começa com a entrada do rei Lear para a partilha do reino entre suas filhas e termina com o avançar da tempestade. Em sua produção, Strehler omitiu o diálogo entre os personagens Kent e Gloucester (da linha 5 até a 35), que na obra original abrem a cena conversando justamente sobre a divisão do reino (Cena I, Ato I). A sequência B ocupa toda a cena II, Ato I, que corresponde ao momento em que Edmundo coloca seu irmão Edgar contra o próprio pai por meio de sua vil estratégia da carta. Nessa cena, no espetáculo de Strehler, Edmundo sai da plateia para recitar sua

<sup>215</sup> A cena III, Ato II, que corresponde ao solilóquio de Edgar, foi cortada da sequência B para ser inserida na sequência I.

<sup>216</sup> Como as sequências seguem o alfabeto italiano, as letras J e K não fazem parte do conjunto.

parte. É, portanto, um momento de surpresa, pois Edmundo interage de modo mais direto com o público. Nesse instante, Strehler ressalta a característica ardilosa de Edmundo, que é capaz de convencer o pai de que a carta havia sido escrita por seu filho legítimo. Assim, Edmundo encontra no pai um aliado para levar a cabo seus planos vis contra o irmão.

A cena III, Ato II traz o solilóquio do personagem Edgar, que anuncia que se passará por outra pessoa para fugir da prisão. Assumindo a personalidade de um louco (Pobre Tom), Edgar planeja libertar o pai, agora cego, das artimanhas sórdidas de Edmundo. O solilóquio de Edgar, presente na sequência B, foi transferido para a sequência I, possivelmente para que houvesse linearidade da narrativa durante a encenação. A sequência P inicia com a conversa entre Kent e o cavaleiro sobre a carta que Cordélia recebera acerca do estado lastimável em que se encontrava o pai, destituído de seu reino e suas riquezas, e termina com o encontro de Gloucester, então cego, com seu filho Edgar, que finge ser o “Pobre Tom”. A sequência Q tem início com o diálogo de Goneril e Oswald e continua, diretamente, na Cena VI, pois a Cena III foi trocada de ordem e colocada na sequência P. Já a Cena IV, que corresponde ao diálogo de Cordélia com o médico a respeito do delírio de Lear, foi omitida.

Na sequência R, que corresponde à cena VI, Ato IV, na qual Gloucester, obcecado pela ideia de cometer suicídio, é convencido por Edgar que está sendo levado até a beira de um precipício, foi inserida antes da Cena V, finalizando no momento em que os cavaleiros, convidados por Cordélia, chegam até Lear para levá-lo até ela.

Quanto à cenografia, Frigerio, como já dito, transformou o palco em uma “arena de circo”, portanto, em um lugar vazio, sem muitos detalhes, apenas com elementos necessários para cada cena específica. Esse espaço circense é construído sobre um chão de terra, fato que parece estar ancorado à ideia de Kott (2009) de que em *Rei Lear* não há nada além da terra crua, sem vida e infértil, sobre a qual o homem segue sua viagem do nascimento ao túmulo. E é assim que Strehler concebe o cenário de seu *Re Lear*. Buscando inspiração em Kott (2009), o diretor procura reproduzir no picadeiro a ideia daquele chão de terra sem vida, acrescentando o que ele revela ser uma mistura de lama e sangue: “Uma superfície trágica, lamacenta, primordial, na qual se caminha com fadiga quase, que se afundam os pés e se suja quando cai. [...] Não é um pântano de areia móvel, não é uma superfície plana (líquida e, portanto,



plana), mas uma mistura de lama com sangue”<sup>217</sup> (STREHLER, 1973, p.26). Aqui, sua produção tem uma finalidade poético-ideológica, pois representa “a desolação de um planeta sem amor, de uma terra desolada e deserta de amor, de um vazio no frio do espaço que deve pressupor uma imanente possibilidade de vida”<sup>218</sup> (STREHLER, 1973, p. 34), além de apresentar intertextualidade com um clássico italiano, o que diferencia a sua produção, visto que o solo sujo e sem vida do “teatro-mundo” de Strehler é um dos pontos de contato entre *Re Lear* e a *Divina Comédia*<sup>219</sup>, de Dante Alighieri.

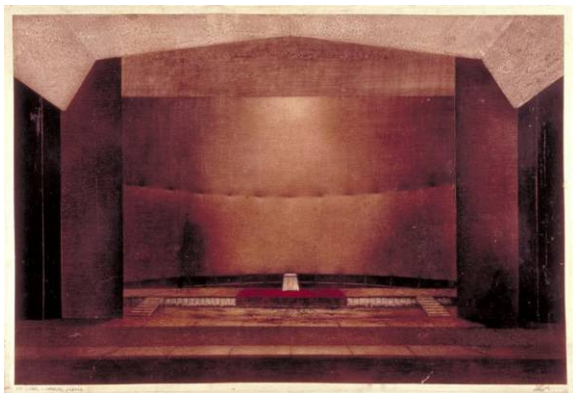
---

<sup>217</sup> *Una superficie tragica, fangosa, primordiale, in cui si cammina a fatica quasi, si affonda con i piedi, in cui ci si insudicia quando si cade. [...] Non era una palude di sabbie mobili, non era un acquitrino, non era una superficie piana (liquida e quindi piana). Era una cosa impastata di fango e sangue.*

<sup>218</sup> *[...] la desolazione di un pianeta senza amore, di una terra desolata e deserta di amore, di un vuoto nel freddo dello spazio deve presupporre un'immanente possibilità di vita.*

<sup>219</sup> Ao afinar o nosso olhar para os infortúnios vividos pelo protagonista da peça, podemos pinçar, em vários momentos, um paralelismo com os sofrimentos de Dante. Acompanhado por Virgílio, ele padece nos nove círculos do Inferno, percorrendo um ambiente sujo, sombrio e cheio de pessoas em sua volta sofrendo pelos mais variados delitos e pecados. Durante a sua longa jornada, Dante se depara com todo o tipo de sofrimento até encontrar a sua redenção, tal qual Lear. O chão lamacento trilhado por Dante, onde ele muitas vezes perdeu os sentidos e chafurdou, é semelhante ao solo sujo e infértil do reino de Lear. As duas obras matêm estreita relação com a ideia de que é somente a partir de provocações que os personagens poderão evoluir. Assim como Dante reencontra Beatriz no final de sua peregrinação, Lear, no final de sua dolorosa e fastidiosa jornada, reencontra Cordélia e reconhece o sentimento que ela sempre cultivou por ele.

Figura 38 – Projeto do cenário desenvolvido por Ezio Frigerio.



Tal cenário circular, onde as lonas substituem a tradicional cortina do palco, nos faz lembrar que todos no palco (os elementos do espetáculo e atores) se metamorfoseiam no decorrer da trama. É como em um circo, onde os artistas (de diferentes naturezas) atuam e se transformam dentro de seus próprios papéis. Na entrevista com Ronfani (1986b, p.146), Strehler afirmou o que *Re Lear* representou para ele e sua equipe:

Concebemos-na como a tragédia das grandes mutações, uma enorme alegoria da velhice, da dor que cega e restitui o essencial “osso de lula” da alma humana. É uma tragédia cósmica e um drama de geração. É também a tragédia do absurdo, como escreveu Jan Kott em seu famoso texto.<sup>220</sup>

Representar essa condição absurda e, ao mesmo tempo, trágica do ser humano, com a simbologia do circo -- do lugar onde o espectador assiste a números paradoxais e comoventes -- foi a forma que Strehler encontrou para materializar sua interpretação da peça shakespeariana contemplando, nessa *mise-en-scène*, signos visuais e verbais. E é justamente nesse ambiente que podemos acompanhar a mutação dos

<sup>220</sup> *La sentimmo come la tragedia delle grandi mutazioni, una dolente allegoria della vecchiaia, del dolore che fa ciechi e restituisce l'essenziale “osso di seppia” dell'anima umana. È pure la tragedia dell'assurdo, come ha scritto Jan Kott nel suo famoso testo.*

personagens. Tal mutação seria o percurso de transformação, de metamorfose que diz respeito a todos os personagens, que, de uma forma ou de outra, oscilam entre o bem e o mal e vice-versa, seja para prejudicar (como o caso de Goneril, Regan, Edmundo), para ajudar ou para salvar (Kent, Edgar, Cordélia, bobo). No decorrer da encenação, fica perceptível como cada personagem molda sua personalidade gradativamente conforme as situações, as necessidades e os eventos da vida. E não se trata somente de transformação física (visível, sobretudo nos principais personagens da trama), mas também de transformações psicológicas, oriundas de um percurso de sofrimento, para alguns, de maldades e de mentiras, para outros.

Kent, por exemplo, disfarça-se de servo do rei para ajudá-lo e acompanhá-lo na “árdua estrada” da loucura; as filhas Regan e Goneril fingem amar o pai, mas depois, como se tirassem as “máscaras de encanto”, mostram sua verdadeira natureza e o abandonam impiedosamente; Edmundo se faz de herói diante do pai, mas por trás demonstra-se um verdadeiro vilão, capaz das piores estratégias para prejudicar os outros, sobretudo o pai e o irmão; Lear é “transformado” logo no início da trama pela sua “cegueira”, proveniente da sua incompreensão em relação à resposta de Cordélia; Edgar, para fugir das perseguições armadas pelo irmão e por sofrer o abandono do pai, disfarça-se de Pobre Tom e, assim como Cordélia, recebe Lear em sua miséria e consegue salvar o pai do suicídio.

Em relação aos figurinos, Strehler busca retratar, por meio da escolha das vestimentas dos personagens, o contraste entre o antigo e o moderno, “mas sem contaminações” (STREHLER, 1973, p.33). Assim, ele aproveita para evidenciar a distinção entre os personagens velhos e jovens da trama, acentuando a desarmonia que há entre eles. Para Strehler, a “ambivalência é das formas, do material, da analogia.”<sup>221</sup>. Assim, conforme acrescenta o diretor, “a base dos figurinos para os jovens é aquela de Ricardo, em *Il gioco dei potenti*: coletes de pele negra, tipo motociclista, calça estreita, botas como luvas”<sup>222</sup> (1973, p.33), e para os velhos, os mantos longos e pesados, os quais lhes concedem uma característica séria e nada jovial. Em seu diário, Strehler

---

<sup>221</sup> [...] *Ambivalenti tra antico e moderno, ma senza contaminazioni. L'ambivalenza è delle fogge, del materiale, dell'analogia.*

<sup>222</sup> *La base del costume per i Giovani è quella di Riccardo nel Gioco dei potenti: giustacuori di pelle nera, tipo motociclisti, calzoni molto stretti, stivali come guanti.*

(1973) comenta que a divisão entre gerações nessa peça shakespeariana é muito clara: além dos temas de ingratidão, vingança, usurpação, *Rei Lear* é uma peça que aborda profundamente a questão da diferença de gerações, dos valores, vícios e virtudes, que cada uma pode proporcionar. Portanto, segundo o diretor, é necessário que o espectador perceba essa diferença através dos figurinos.

Além disso, os figurinos propostos por Strehler funcionam como reflexo do caráter psicológico de cada personagem e sua importância na trama. Edmundo, por exemplo, usa vestimenta de couro de cor negra, com jaqueta e sem camisa, que parece valorizar sua beleza física e sua juventude, pois ele deve ser construído como um personagem atraente e sedutor, uma vez que é capaz de manipular a todos, sobretudo o pai e o irmão. Com efeito, quando aparece pela primeira vez no palco para enunciar seu solilóquio e revelar ao público seus planos maquiavélicos, Edmundo traz o peito nu e a jaqueta aberta. Quanto às suas características físicas, Edmundo é alto e esbelto, tem cabelos negros e olhos verdes e barba, exatamente conforme a descrição que Strehler registra em seu diário (1973, p.36): “olhos claros, cabelos longos e finos, bigode e barba (se tiver) simpática, talvez delicada.”<sup>223</sup>

Ainda sobre Edmundo, Hallgerd Bruckhaus (1973) em suas anotações demonstra que as características do personagem em questão são paradoxais: ao mesmo tempo em que ele é um personagem atraente física e psicologicamente, é um vilão que constantemente age com injustiça. A autora ilustra no papel essas contradições (1973, p.217): Edmundo é 1) lógico, simpático, esperto, forte, cativante, fantasioso, etc, mas é também, 2) extremamente malvado, diabólico, ilegal, fanático, etc. Bruckhaus (1973) acrescenta que o ator que interpreta Edmundo, no caso Giuseppe Bompieri, precisa procurar um equilíbrio para desempenhar esse papel, uma boa medida entre esses dois polos opostos: por trás da “máscara de encanto”, ele deve ser diabólico a ponto de enganar e destruir a vida do pai e do irmão. Ele deve, conforme afirma Andrea Tedeschi (1973, p.223), “recitar agredindo o papel de um modo um tanto histriônico de ator jovem: deve suscitar a impressão de estar se divertindo com aquilo que diz.”<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> *Edmundo: occhi azzurri, capelli lunghi e fini, piccola peluria, baffi e barba (se c'è) simpatica, forse delicata.*

<sup>224</sup> *[...] dovrà recitare aggredendo la parte alla maniera un poco istrionica dell'attore Giovane: dovrà suscitare l'impressione di divertirsi di quello che dice.*

Figura 39 – Figurino de Edmundo (roupa escura de couro) feito por Ezio Frigerio.



Acredito que a caracterização física de Edmundo, inclusive os figurinos usados por ele, auxiliou na construção tão complexa desse personagem. Ademais, a posição de Edmundo no palco, que chegou até ele passando pela plateia, andando elegantemente, expondo toda sua beleza física, foi importante para que o personagem, já de início, demonstrasse sua dupla face e seduzisse o público.

No que diz respeito a Lear, este é um personagem que, ao longo da trama, se transforma visivelmente, em consequência das diversas fases físicas e psicológicas por que passa. Na cena da partilha do reino, ele aparece com uma coroa de papel e com uma grande capa de veludo vermelha e dourada, com mangas largas e um volumoso rufo dourado que parecem fazer alusão a uma veste de *clown* circense. Eu diria que essa caracterização na cena da divisão do reino parece ir ao encontro da qualidade de seu reino: um reino leviano, desprovido de poder e de autoridade. Ademais, essa caracterização parece se adequar perfeitamente à constituição do espaço cênico, que alude a um circo.

Figura 40 – Lear em sua primeira aparição: vestido como um rei, autoritário.



Na sequência L, que corresponde à Cena IV, Ato III do texto shakespeariano, Lear se compadece de Edgar que, por sua vez, está nu e finge ser o Pobre Tom. O monarca, então, decide abandonar também seus mantos. Assim, permanece em cena com uma fina veste clara muito próxima à cor de sua pele, o que nos faz pensar, por vezes, que ele está realmente nu. Na sequência N, que equivale à cena do refúgio na casa de campo, Lear aparece com um manto grosso e felpudo, velho, rasgado e sujo. A imagem que se tem de Lear nesse momento é de um mendigo, um sujeito abandonado, sem reino e sem coroa: a sua situação foi reduzida às piores condições humanas. Quando ele desmaia, no final da cena, é carregado pelo bobo e por Kent em uma carriola, tal qual um animal moribundo e desamparado.

No momento em que encontra Cordélia, na sequência R, Lear traz um longo manto branco, que parece fazer alusão à sua condição de “criança inocente e pura” naquele momento. Quando ele está preso junto à filha, no final da mesma sequência, ambos estão vestidos com mantos negros, que parecem fazer referência à tristeza que os acomete. Mais adiante, no final da última sequência, quando Lear aparece com Cordélia morta em seus braços, ele está novamente com o manto negro, que representa o luto pela morte de sua filha.

Gloucester, por sua vez, é caracterizado com vestes parecidas com as de Lear, a fim de evidenciar o destino semelhante dos dois velhos. Conforme demonstra Strehler (1973) em seu diário, Gloucester precisa passar pela cegueira física para se auto-conhecer e aceitar a verdade, ao passo que Lear precisa passar pela cegueira psicológica,

cuja consequência será o amargo gosto da loucura, da infelicidade e da amargura, para depois renascer e encontrar a verdade.

Ainda acerca da relação intrínseca entre os dois personagens, Bruckhaus (1973, p.218), durante a preparação do espetáculo, descreve como essa relação acontece no decorrer da trama: “Lear é trazido ‘à nova vida’ pelo amor de Cordélia ‘disfarçada’ de bobo/ Gloucester é trazido à nova vida pelo amor de Edgar, ‘disfarçado’ de Pobre Tom-Louco.”<sup>225</sup> Lear e Gloucester não são unidos somente pela cegueira (física e psicológica), mas também pelo abandono dos filhos perversos e pela acolhida e afeto dos filhos bondosos.

Figura 41 – Gloucester em seu manto (sequência B).



Na primeira cena, Gloucester veste-se com um manto igual ao de Lear e, no decurso de sua caminhada, que é também árdua, ele se despe e permanece com vestes claras e sem mangas, tal qual as de Lear. Esses personagens idosos são retratados de um modo tão semelhante por Strehler que na sequência R, em que os dois velhos, vítimas da crueldade do destino, dividem suas dores, o espectador pode confundir quem é quem. Strehler enfatiza essa intrínseca semelhança entre os dois personagens até mesmo na escolha dos atores, Tino Carraro, que interpreta Lear, e Renato de Carmine, que interpreta Gloucester, que são parecidos fisicamente.

---

<sup>225</sup> *Lear viene portato alla rinascita dell'amore di Cordélia 'travestita' come Fool/Gloucester viene portato alla rinascita dall'amore di Edgar travestito come Povero Tom Matto.*

Figura 42 – Gloucester e Lear juntos, dividindo sua dor e seu sofrimento (Gloucester já cego e Lear demente).



Quanto a Cordélia, na cena da divisão do reino, ela traz um vestido longo, escuro e simples, sem brilhos e sem ostentação. Esse fato parece colocar em evidência a diferença de personalidade e de caráter entre ela e as irmãs, uma vez que Goneril e Regan vestem-se com roupas brilhosas e pomposas, usam maquiagens carregadas, mostrando a todos seu brilho falso. No retorno de Cordélia -- que acontece no ato IV, sequência U -- ela veste-se de branco, que parece fazer referência à sua pureza, e honestidade.

Figura 43 – Cordélia no momento da divisão do Reino (suas vestes são visivelmente mais simples do que a das irmãs).





Em relação a Kent, na primeira cena, ele veste-se como um guerreiro: seu figurino é composto por um longo manto, uma armadura dourada, semelhante a um escudo e botas. Após se desentender com Lear e colocar-se “entre o dragão e sua ira”,<sup>226</sup> Kent abandona sua armadura e seu manto, como se estivesse abdicando de seu cargo de servir o rei. Conforme aponta Strehler (1973), Kent, assim como Cordélia, é um personagem, cujo caráter permanece tal como é do início ao fim da trama: Kent não muda interiormente, mas exteriormente, e seu disfarce físico serve somente para amparar Lear em sua miséria.

Na Cena IV, Ato I, que corresponde à sequência C na produção strehleriana, Kent aparece em cena e, enquanto penteia os cabelos e a barba -- signo que representa a preparação de seu disfarce para apresentar-se ao rei -- revela-se para o público em seu solilóquio: “*Ecco: basterà che riesca a mascherare um poco il mio linguaggio con qualche accento preso a prestito e non mancherò lo scopo per il quale ho mutato anche il mio aspetto*”<sup>227</sup> (1973, seq. C, p.75). [Pronto: bastará disfarçar um pouco minha fala com um sotaque que pegarei emprestado e não perderei o objetivo pelo qual mudei meu aspecto].

Após arrumar os cabelos, o personagem veste uma capa, esconde nela seu braço direito e cobre sua cabeça com o capuz, para que Lear não o reconheça. A ideia de Strehler (1973) é que Kent use disfarces mais “pesados” no início do espetáculo e, pouco a pouco, no percurso da trama, se desfaça deles para que no final, quando Lear desperta para a verdade e reencontra-se com Kent, ele possa entender que era ele o homem que o amparou em seus passos transviados.

---

<sup>226</sup> [...] tra il drago e la sua collera.

<sup>227</sup> Optei por manter o trecho em italiano, pois trata-se da fala de um personagem no espetáculo de Strehler. Isso ocorrerá com todos os outros trechos que surgirem no texto e a tradução em colchetes é minha. O trecho corresponde à seguinte fala no texto original: *If but as [well] I other accents borrow,/ That can my speech defuse, my good intent/ May carry through itself to that full issue/ For which I raz'd my likeness* (1-4).

Figura 44 – Kent no momento da partilha do reino, com seus trajes de súdito. Ainda sem disfarces.



Figura 45 – Kent no momento em que se apresenta a Lear (disfarçado de *Caius*).



Quanto ao bobo (*fool*),<sup>228</sup> é um personagem de extrema importância na obra. Ele é a “sombra” do rei, aquele que não o deixa sozinho em seu momento de loucura. Na perspectiva de Strehler, esse personagem é “nulo” sob ponto de vista psicológico, mas, mesmo assim, deve ter uma aparência diferenciada. Assim, o diretor optou por construí-lo com máscara, pois a mesma é, segundo Strehler (1973, p.30) “polivalente, sem idade, sem sexo.”<sup>229</sup> O diretor (1973, p.31) acrescenta ainda que “o bobo é um personagem físico-vocal-mímico que tem a sua função. Aqui como um contraponto (é uma característica das máscaras em relação aos senhores) de comentário, desmistificação e outro.”<sup>230</sup>

Em *Re Lear*, portanto, o bobo foi construído como um típico *clown* circense e sua aparência não define seu sexo: ao mesmo tempo em que parece um menino em consequência de suas roupas, tem voz estridente como de uma menina.<sup>231</sup> Veste uma longa sobrecasaca cor clara, larga nas costas e tem um chapéu em forma de cilindro. Sua maquiagem é típica de um *clown*: tem no rosto uma grossa camada de pó branco (como se fosse uma máscara de gesso), com as lágrimas vermelhas que caem dos olhos, pintados de preto. A ponta do nariz também é vermelha. Eu diria que suas vestes claras parecem fazer alusão à pureza e honestidade, visto que, como extensão de Cordélia, o bobo é um personagem verdadeiro, que não conta mentiras, ou melhor, que não sabe como contar mentiras, como ele mesmo nos confirma em sua fala, na sequência C: “*Nonno, trovami un maestro che mi insegni a*

---

<sup>228</sup> É importante lembrar que a função primordial do bobo, tanto no teatro shakespeariano, quanto na idade média, era criticar o reino, por meio de chistes, canções e jogos de palavras. Shakespeare, aproveitando-se da importância desse personagem, concedeu-lhe uma função quase filial em relação a Lear, o qual acaba dividindo com ele seus laços afetivos na ausência de Cordélia. Outra questão importante é que Strehler optou por traduzir “*fool*” por “*matto*” que significa “louco”, em italiano. Dessa forma, o diretor parece reforçar a identificação de Lear com o bobo (ou *matto*) em seu período de demência.

<sup>229</sup> *Come maschera è polivalente, senza età, direi senza sesso.*

<sup>230</sup> *Il fool è un'entità fisico-vocale-mimica che ha una sua funzione. Qui di contro canto (è una caratteristica delle maschere in rapporto ai signori) di commento, di desmistificazione e altro.*

<sup>231</sup> Por conceder ao bobo características infantis, até mesmo inocentes, Strehler optou por omitir no texto todas as falas do bobo que possuem conotação sexual e que estão presentes no texto original.

*mentire! Ah come mi piacerebbe impararlo bene!*"<sup>232</sup> [Vovô, encontre para mim um professor que me ensine a mentir. Como eu gostaria de aprender a fazê-lo bem!] (1973, seq. C, p. 87).

Figura 46 – Maquiagem clownesca do louco.



Strehler, portanto, partindo desse pressuposto da semelhança entre Cordélia e o Bobo, explica em seu diário como ela acontece na trama shakespeariana. Segundo o diretor (1973, p.44):

O fato é que o bobo serve a Lear somente em sua fase negativa, para comentar sua negatividade. Não pode servir quando o personagem Lear emerge novamente do escuro e é novo, ou seja, o oposto daquilo que foi. Nesse caso, o bobo deveria, também, se tornar o oposto daquilo que foi. Um bobo que, como anteriormente, comenta e ri e fala e canta e explica por enigmas e jogos não mais a sua sabedoria conquistada, o seu amor reencontrado? Impossível. Como esse novo Lear, o bobo deveria se transformar em algo novo, provavelmente todo compreensão, doçura, ternura,

---

<sup>232</sup> No texto original, que corresponde à cena IV, Ato I, essa fala do bobo aparece da seguinte forma: *Prithce, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy/fool to lie- I would fain learn to lie* (IV.I.180)

afeto, ansiedade. E como isso não é possível ou pelo menos não pareceu possível eis que o bobo deve desaparecer. Não há mais necessidade dele, mas de outra referência afetiva. Isto é, Cordélia.<sup>233</sup>

No entendimento de Strehler, Cordélia seria o alter-ego, a voz da consciência que deve acompanhar o novo Lear: um Lear que, após o árduo percurso de padecimento, desperta para uma nova vida, mais experiente e mais sábio. Cordélia não poderia acompanhar o pai em sua fase de loucura, de sofrimento. Nessa fase, portanto, quem o acompanha é o bobo, esse personagem “divertido”, que se serve de um humor absurdo, da dialética e do paradoxo e que usa uma linguagem “grotesca e, ao mesmo tempo, moderna” (KOTT, 2009, p.128). Para destacar mais ainda a continuidade funcional entre Cordélia-bobo, Strehler optou por dar a um mesmo ator, nesse caso a uma atriz, Ottavia Piccolo, os dois papéis, como se fosse a mesma pessoa que se metamorfoseasse para então, tomar conta do novo Lear. Com essa opção criativa, Strehler não somente objetiva a evolução metafórica dos personagens, mas também retoma a técnica teatral elisabetana, quando consta que o mesmo menino fizesse os dois papéis.

Quanto à recitação do bobo nesta produção, ela se concretiza por meio de canções e/ou rimas infantis, muitas vezes criadas pelo próprio bobo, como se fossem improvisadas. Strehler, em suas anotações, revela que encontrou certa dificuldade em entender que tipo de canção é essa que o bobo canta e como construí-la em seu espetáculo. Segundo o diretor (1973, p.46):

O que acontece com o bobo? O bobo canta, às vezes, algumas cançõezinhas. O que e como canta. Canta sozinho? Tem um acompanhamento? E que tipo de canção canta? As árias são “populares”, cançõezinhas de rua, adaptadas às

---

<sup>233</sup> *Il fatto è che il fool serve a Lear solo in fase negativa del personaggio Lear, come commento alla sua negatività. Non può servire quando il personaggio Lear riemerge dal buio ed è nuovo, cioè opposto a quello che fu. In questo caso il fool dovrebbe diventare anche lui l'opposto di quello che fu. Un fool che come prima commenta e irride e parla e canta e spiega per enigmi e giochi non più la sua saggezza conquistata, il suo amore ritrovato? Impossibile. A un Lear nuovo, il fool dovrebbe trasformarsi in un fatto nuovo, probabilmente tutto comprensione, dolcezza, tenerezza, affetto, trepidazione. E poichè ciò non è possibile o almeno non parve possibile ecco che il fool deve sparire. Non c'è più bisogno di lui ma di un altro termine d'affetto e di presenza. Cioè, Cordelia.*

palavras ou com palavras corretas? Ou são inventadas pelo bobo, com palavras improvisadas? Então são estranhas, melodias encortadas, como algo incerto? São abstratas, às vezes? Ou são mais do tipo popular elisabetano? É um problema gigantesco. Sinto que às vezes o bobo deve cantar como se fosse de outro planeta. O porquê eu não sei. E, por vezes, deve até cair no trivial. Pode ter uma pequena flauta de bico, aguda, com a qual produz sons, num canto, sozinho, que não sejam necessariamente canções, mas intervalos, notas estranhas. Pode ter um pequeno tambor para bater com a mão ou um tambor com pratos (tipo napolitano) que quando sacode, emite uma tristíssima alegria. Mas nada mais. Não vejo instrumentos de corda, tipo guitarra ou alaúde, ou outro.<sup>234</sup>

As músicas que o bobo canta são, na maioria das vezes, lentas (como música litúrgica ou folclórica) e quando o personagem quer chamar atenção de Lear, dos outros personagens e do público, ele usa instrumentos, como “apito”, tambor ou buzina. Quando aparece pela primeira vez na sequência C, o bobo se esconde atrás de Lear e, para informá-lo de sua presença, toca uma pequena trombeta. Ainda na mesma sequência, enquanto Lear conversa com Goneril, o bobo, de costas para o pai e a filha, faz um contínuo rumor com uma espécie de flauta que acompanha a fala de Goneril. O barulho agudo se assemelha a um canto de pássaro. Em seguida, quando ele mesmo fala ao público, toca um pequeno chocalho.

---

<sup>234</sup> *Cosa succede al Fool? Il Fool canta ogni tanto qualche canzoncina. Cosa e come canta. Canta da solo? Si accompagna da solo? E che tipo di canzoni canta? Le arie sono ‘popolari’, canzoncine da strada, adattate alle parole o addirittura con le parole giuste? Oppure sono ‘inventate’ dal Fool sulle parole improvvisate? Quindi strane, melodie zoppe, con un che di incerto? Sono astratte talvolta? O piuttosto di tipo ‘popolare elisabettiano’? È un problema gigantesco. Io sento che ogni tanto il Fool deve cantare come da un altro pianeta. Ma il perchè non lo so. E deve ogni tanto aver cadute nel trivio, persino. Può avere un piccolo flauto a becco, acuto, dal quale trae suoni, da solo in un angolo, che non necessariamente sono ‘canzoni’ ma intervalli, note straniere. Può avere un tamburello da battere con la mano. Anche un tamburello con i piattini (tipo Napoletano) che scuote e fa una tristissima allegria. Ma niente di più. Non vedo strumenti a corda tipo chitarra o liuto o altro.*

Além das canções, cujas palavras são verdadeiras e criticam o reino de Lear, o bobo, no espetáculo de Strehler, também é responsável por estabelecer uma comunicação com o público. É ele que, na maioria das vezes, conversa diretamente com os espectadores, fazendo comentários críticos à parte acerca dos acontecimentos do reino de Lear. No final da sequência H, suas últimas palavras são todas voltadas para o público, tanto que, no final do seu discurso, ele desce do palco e se posiciona em meio ao público e é ali que pronuncia suas últimas palavras.

Quanto a Edgar, enfim, a primeira vez que aparece em cena, na sequência B, o personagem traz um figurino semelhante ao de seu irmão Edmundo: calça e jaqueta de couro de cor escura. Posteriormente, na sequência L, quando precisa assumir a identidade do louco Pobre Tom, abandona suas roupas e permanece em cena somente com uma fina tanga ao redor de seu quadril, como uma roupa íntima. No momento da batalha, na sequência Z, Edgar veste-se novamente com suas roupas de couro (como estava vestido no início da produção). Naquele momento de sua vida, depois de ter salvado o pai e ter se reconciliado com ele, não fazia mais sentido continuar fingindo ser o Pobre Tom. Assim, retomando sua antiga identidade, retoma também seu antigo figurino.

Em relação à aparência física do personagem, Strehler nos revela em seu diário de anotações que Edgar deve ser “ruivo, testa comprida, cabelos encaracolados em forma de um capacete, sem barba e sem bigode. Somente no final, depois que se transforma em Tom (barba crescida, longa por acaso) aparece com um rosto maduro, viril, até mesmo ‘heroico’” (1973, p.36). Isso porque Edgar, após passar pela experiência da “loucura”, também amadurece. Na cena da batalha ele já não é mais o mesmo. Recupera a identidade de um jovem cuja função é edificar o bem e os valores morais no mundo de Lear.

Figura 47 – Edmundo e Edgar (sequência B): ambos com figurinos de couro usado pelos jovens.



Após discorrer brevemente sobre os personagens e seus figurinos e sobre o cenário, parto para a descrição de outro elemento não verbal muito importante para este espetáculo strehleriano: a música. Nessa produção, como dito anteriormente, tal componente é instrumento de expressão dos momentos mais importantes da tragédia, sobretudo nas fases que marcam os “passos de consciência” de Lear.

Na cena IV, Ato II, que corresponde à sequência F, por exemplo, a música aparece como uma espécie de melodia grave e dissonante, que anuncia a tempestade. No início da sequência G, quando Lear está no palco ao lado do bobo em meio à tempestade, essa mesma melodia o acompanha em sua fúria, enquanto ele descarrega junto ao fenômeno da natureza toda sua revolta pelas filhas ingratas. Na sequência I, uma melodia grave, caracterizada como uma espécie de som de trovão, acompanha Edmundo e Gloucester em seu diálogo e continua até o final da cena, mesmo com a presença de Edgar, que entra no palco, sozinho, e enuncia seu solilóquio, já decepcionado e abandonado pelo pai. A música se intensifica quando Edgar declara, no final de sua fala, que se tornará o Pobre Tom. Na sequência L, a melodia da música que complementa a cena assume o mesmo aspecto dissonante e grave da sequência F e parece ir ao encontro da ira e do padecimento de Lear. A melodia oscila de modo estridente e, a cada toque, Lear coloca a mão na sua cabeça, como se aquela música fosse toda a expressão do turbilhão de emoções e sentimentos que o acompanha naquele momento. Por fim, uma música lenta aparece no final da sequência L, quando Kent, Gloucester, o bobo, Lear, e Edgar deixam a cabana. Nesse momento, a



música lenta indica o término da primeira parte do espetáculo e os personagens deixam lentamente o palco, em clima de tragédia, quase de “luto”.

Assim como a música, as luzes no espetáculo de Strehler adquirem funções importantes e potencialmente teatrais: em primeiro lugar, elas servem para destacar as áreas de atuação e recitação. Graças ao uso das luzes, é possível transformar duas cenas em dois locais diversos, separados, distantes um do outro, não somente no mesmo espaço, mas também no tempo. Em segundo lugar, elas são utilizadas como um modo de “camuflar” a entrada dos figurantes para a instalação dos objetos de cena. Dessa forma, é possível que a cena que está se desenvolvendo no palco continue, enquanto os figurantes preparam o cenário para a próxima cena, na penumbra. Strehler também utiliza as luzes como modo de evitar o total realismo na entrada e saída dos personagens: quando a luz se acende, os personagens já estão posicionados no palco para iniciar a sequência e, no término da cena, eles desaparecem com a escuridão. Cada volta da luz é um toque de cena ou um “*colpo di scena*”, como diz Strehler.

No final da sequência A (Cena I, Ato I), por exemplo, Lear, desolado após deserdar Cordélia, pede a todos que se retirem. Nesse momento, as luzes se apagam, os personagens se retiram e Lear permanece no escuro, sozinho. Aqui, a utilização das luzes, muito mais que uma estratégia para camuflar a saída dos personagens, indica o estado psicológico de Lear (depressivo e melancólico, caracterizado aqui pela ausência de luz no palco). Ainda no final da sequência A, quando Goneril e Regan aparecem no palco para juntar os pedaços do mapa que foi rasgado por Lear, luzes são projetadas nas duas personagens, enquanto os figurantes, na penumbra, preparam o palco para a próxima cena. O final da Sequência A é indicado por um momento de escuridão, após a saída de Goneril e Regana. Com isso, o diretor cria uma expectativa na plateia para a cena que está por vir. A escuridão do palco é substituída pela iluminação da plateia, que é de onde surge Edmundo, o filho bastardo de Gloucester. Desse modo, os jogos de luzes servem para destacar e apresentar o personagem ao público.

Quando Edmundo termina seu solilóquio, a luz é subitamente projetada no lado esquerdo do palco, para acompanhar a entrada de Gloucester. Enquanto este enuncia sua profecia acerca da relação corrompida entre pais e filhos que, como dito anteriormente, foi transposta para o início da sequência, Edmundo permanece escondido no lado direito, na penumbra. À medida que Gloucester recita suas

linhas, Edmundo, do escuro, atira a carta ao chão no foco de luz para chamar a atenção do pai. Ainda nessa mesma sequência, após a saída de Gloucester, Edgar, acompanhado por um foco de luz, aparece em cena para contracenar com Edmundo. A sua entrada é semelhante à de Gloucester: Edmundo permanece na penumbra, enquanto um foco de luz acompanha a entrada de Edgar no palco. No final dessa sequência, quando Edgar deixa o palco, Edmundo permanece sozinho em cena e, sob um foco de luz, recita seu solilóquio, comemorando o êxito de seus planos. Enquanto isso, os figurantes, na penumbra, preparam a plataforma que será utilizada na próxima sequência. A precisa projeção das luzes nesses trechos e, obviamente em todos os outros do espetáculo, reitera o que foi mencionado no capítulo 2 acerca das etapas criativas de Strehler no que diz respeito à preparação das luzes: a exigência do diretor em projetá-las com perfeição é uma das características indispensáveis de seu percurso artístico na preparação dos espetáculos.

Como vimos, cada elemento utilizado no espetáculo de Strehler assume extrema importância: o cenário como metáfora do circo-mundo acolhe os elementos de forma equilibrada e harmoniosa; cada elemento assume sua função teatral que é, portanto, importante para que o espetáculo aconteça. Nenhum elemento ou personagem é mais importante que outro. Strehler concedeu a cada detalhe, a cada elemento de sua produção uma função única e praticamente insubstituível, destruindo, assim, todo e qualquer resquício do estilo de recitação *mattatore* que reinou por muito tempo na dramaturgia italiana. Eu diria que Strehler, obviamente com ajuda de sua equipe técnica e de atores, conseguiu transformar seu *Re Lear* em um imenso corpo humano: cada componente é como uma parte vital que complementa o todo. Se houvesse ausência de um dos membros, o imenso "corpo humano" certamente ficaria comprometido.

Após discorrer sobre os elementos mais relevantes que caracterizam a produção strehleriana em sua totalidade, parto para o próximo tópico que será dedicado a uma análise mais detalhada das cenas que evocam o percurso trágico de Lear, dos tempos idílicos de seu reinado à fase de insanidade e miséria.

#### **4.2.1 “Niente da niente”: a (re)construção do percurso trágico de Lear**

Esta seção tem como objetivo analisar a construção das cenas montadas por Strehler que demonstram o período mais sombrio da

existência de Lear, ou seja, do seu estado de puro abandono, solidão e demência, até o reencontro com a sua filha Cordélia. Para analisar a fase nebulosa de Lear e os diversos períodos de instabilidade emocional que o acometem no decorrer desse caminho, retomo aqui cenas que ilustram claramente o decurso trágico do personagem: Cena I, Ato I; Cena II, Ato III; Cenas IV e VI do Ato III; Cena VII, Ato IV

Para Barbara Heliadora (2001, p.34), Shakespeare, no decorrer de sua carreira, ocupou-se do amor e escreveu sobre este sentimento de diferentes formas, acentuando as suas nuances: “amor romântico, amor que enobrece, amor que escraviza ou é escravizado, amor de si mesmo, amor da humanidade, e mais outros tantos”. Em *Rei Lear*, o amor aparece como um mestre que ensina a dura lição da humildade e do compadecimento humano. Lear e Gloucester são os personagens que mais precisam aprender a lição que esse amor -- um sentimento sem vaidade e sem falsas bajulações -- tem a ensinar. No caso de Lear, por exemplo, ele precisou sofrer para reconhecer na filha Cordélia o sentimento de amor incondicional e perceber que Goneril e Regan, suas outras filhas, eram feitas de um “metal” falso, cujo “brilho” intenso só serviu para manipular e iludi-lo. Tão falso quanto a “matéria” que as formava era o sentimento que nutriam pelo seu progenitor: um “amor” interesseiro, cujo objetivo era apenas o de tirar os bens que ainda lhe restavam. Segundo Heliadora (2001, p. 52) “depois dos mais terríveis sofrimentos, o que Lear aprende é justamente a reconhecer a harmonia na medida certa, a aceitar a verdade”. Mais do que isso, reforço que ele começa a reconhecer a essência e o caráter das pessoas, em especial da personagem Cordélia, que não foi corrompida pela ganância, pelo egoísmo, tampouco pela sede de poder de suas irmãs.

O primeiro passo de Lear em direção ao seu “calvário” é dado tão logo ele se apresenta no palco, ou seja, na Cena I, Ato I da obra shakespeariana e na Sequência A do espetáculo strehleriano como veremos a seguir.

#### 4.2.1.1 Cena I, Ato I - Sequência A

A análise do percurso trágico de Lear deve, inevitavelmente, começar na Cena I, Ato I do texto shakespeariano, pois é ela o combustível, a força transformadora do destino do velho monarca. Segundo Alessandro Serpieri (1992) essa primeira cena deve ser lida e observada (no caso do espectador) com atenção, não só em termos psicológicos, mas também em termos argumentativos e estruturais do discurso. Para o autor, desde o início, a retórica da primeira cena é

baseada na “oposição entre a (falsa) hipérbole de Goneril e Regan e a(verdadeira) reticência de Cordélia” (1992, p. 86). Ademais, os discursos dos participantes da “reunião” envolvem uma série de comparativos, superlativos e negações. E aqui retomo a ideia de Lombardo de que as palavras em *Rei Lear* têm ressonância decisiva no decurso dos acontecimentos.

Lear, ao anunciar a divisão do seu reino, propõe que a parte “mais opulenta” seja dada à filha que “mais o ama.” Mas a realidade (e o fato que deu início a sua tragédia) é que a parte mais generosa não foi para Cordélia, que era, de fato, a filha que mais amava o pai e a quem ele mais amava também. Segundo Heliadora (2001), a divisão do reino já está arquitetada; porém, o resultado não é conforme o esperado e Lear pagará um preço alto por isso. As palavras de indignação e revolta proferidas pelo monarca em resposta às de Cordélia têm um efeito devastador, mas na vida de quem as proferiu. Toda ira e maldição lançadas a ela atingirão Lear sobremaneira e seu sofrimento perpassará todo o espetáculo. Ironicamente, somente a filha mais jovem poderá resgatar o pai do estado lastimável em que se encontrava.

Diferentemente do discurso de Cordélia, as respostas de Goneril e Regan são absortas em um universo de comparativos, superlativos e floreios que mascaram a ambição das duas irmãs e insuflam o orgulho de Lear. As palavras, para Goneril, jamais seriam capazes de expressar o seu amor filial. Regan vai na esteira da irmã, já que ambas, segundo ela, são produtos da mesma matéria:

Gon. *Sir, I love you more than [words] can wield  
the matter,  
Dearer than eyesight, space, and liberty,  
Beyond what can be valued rich or rare,  
No less than life, with grace, health, beauty,  
honor,  
As much as child e'er loved or father found;  
A love that makes breath poor and speech unable:  
Beyond all manner of so much I love you. (I.I, 54-  
61)*

Reg. *I am made of that self metal as my sister,  
And prize me at her worth. In my true heart  
I find she names my very deed of love;  
Only she comes too short, that I profess  
Myself an enemy to all other joys*

*Which the most precious square of sense  
[possesses],  
And find I am alone felicitate  
In your dear Highness' love. (I. I, 69-76)*

Serpieri (1992) explica que Lear, por precisar abdicar de seu reino para dividi-lo entre suas filhas, sente a necessidade de criar uma espécie de competição em que o uso deliberado de adjetivação seria o termômetro para “medir” o amor das herdeiras. Assim, ele explicita essa necessidade de disputa quando diz “*Which of you shall we say doth love us most/ that we our largest bounty may extend/ Where nature doth with merit challenge?*” (I.I. 51-53). Com essa pergunta, Lear busca manter a autoridade como pai e o poder absoluto de rei em suas mãos, mas erra ao querer quantificar um sentimento quando deveria se preocupar com a dimensão qualitativa do amor de suas filhas. No anseio por ser lisonjeado, Lear não consegue perceber o verdadeiro sentimento marcado nas palavras simples, equilibradas e objetivas de Cordélia. Sem exageros, superlativos ou comparações, ela diz: “*I love your majesty/ According to my bond, no more nor less*” [amo vossa majestade como o meu dever: nem de mais e nem de menos] (I.I. 92-93), o que contrasta imensamente com as palavras tão aduladoras e falsas de Regan e Goneril. Tudo o que elas almejam é demonstrar um amor imenso, impossível de ser medido com vistas a ter mais vantagens na divisão da herança.

O discurso de ambas se torna mais atraente aos olhos de Lear. Dessa forma, ele decide romper os laços afetivos com a “verdade”. Por orgulho e presunção, o seu reino cairá por terra e ele passará a enfrentar uma jornada de desgostos, mentiras, solidão, abandono e loucura. No entanto, é exatamente essa vereda que o conduzirá novamente para o caminho de sabedoria e paz. Diante desse fato, poderia afirmar que essa primeira cena representa muito mais que uma típica reunião familiar, na qual o pai transfere seus bens a suas herdeiras. Trata-se de um rito de passagem que mudará a vida de Lear para sempre.

Para representar as tensões da família real em um momento decisivo como aquele, Strehler se vale da tríade de signos teatrais mencionados por Snell-Hornby (2007), invocando Peirce, a saber: índico, icônico e simbólico. A combinação de tais elementos faz com que o interpretante/espectador tenha identificação imediata com o ambiente onde os acontecimentos, ancorados inicialmente em um paradigma fixo e imutável, se desenvolverão. Assim, a cena strehleriana da partilha do reino é constituída pela música, símbolo índico que revela

ao espectador que algo importante está para acontecer entre Lear e suas filhas. Neste momento, Strehler opta pela música litúrgica para corroborar o clima aparentemente bucólico do reino Lear. O *Niente* de Cordélia cessará a música e trará consigo tensão e dramaticidade à narrativa. A partir daí o caos estará instalado. O mapa das terras, elemento icônico inserido por Strehler, está fortemente ligado ao contexto da cena, já que será utilizado para que Lear divida suas posses. Tal ação, como vimos, constitui o carro-chefe da história e refletirá também no enredo secundário. Outro signo icônico presente na peça se refere ao figurino dos personagens. Os vestidos suntuosos, as cores e adereços remetem às pompas e etiquetas das cortes europeias. O rei, no centro do palco, exerce toda a sua soberania enquanto os seus súditos, possuidores de títulos nobiliárquicos, entram no recinto. O ritual de Strehler está assim instaurado e repousa em uma falsa sensação de que a situação está sob controle.

Se “traduzir [e nesse caso, intersemioticamente] é repensar a configuração das escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” como prefere Plaza (2008, p.40), parece que o conjunto de signos explorados por Strehler denotam esse objetivo. Para o diretor do espetáculo, esta cena tem função primordial para o desenvolvimento da peça em sua totalidade, já que é nela que o destino de cada personagem será selado, especialmente o de Lear. Em seu diário, Strehler (1973, p.36) registra a sua visão da cena e os desdobramentos a partir dela, comparando a problemática daquela configuração familiar a uma espécie de ritual:

É certo que a primeira cena tem como núcleo o *love-test* de fama popular: a filha ou as filhas que dizem ou não dizem de amar o pai como o pão e o sal. Evidentemente, então: um ritual a senso único, com solução já estabelecida *a priori*. Isso serve para dar forma a um ato público, com a representação da obediência dos filhos aos pais e então dos jovens aos velhos. Os rituais não podem ser mudados. Eles seguem uma lógica simbólica de gestos e de palavras.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> È certo che la prima scena ha come núcleo il *love-test* di fama popolare: la figlia o le figlie che dicono o non dicono di amare il padre come il pane e il sale. Evidentemente dunque: un rituale a senso unico, con soluzione stabilita a priori. Esso serve a dare una forma a un atto pubblico, con la “rappresentazione” dell’ubbidienza dei figli ai padri e quindi dei giovani ai

Ainda citando Strehler, o personagem título não pode voltar atrás, a sua decisão precisa ser tomada, seja quais forem as consequências: “é um fato que se deve fazer e que na prática sanciona a sua abdicação”<sup>236</sup> (STREHLER, 1973, p.36).

O ritual arquitetado por Strehler inicia logo após a enunciação de Lear que, sozinho no palco, revela aos espectadores sua decisão de dividir seus bens entre as filhas. Conforme mencionado anteriormente, esse início não é o mesmo da obra original, uma vez que a peça shakespeariana começa com o diálogo de Gloucester e Kent, cujo objetivo é o de revelar ao espectador o enredo secundário da trama -- a relação de Gloucester com seus dois filhos -- que se desenvolve paralelamente ao enredo de Lear e suas filhas, e informar o público sobre a partilha do reino que acontecerá minutos depois. Seria prudente afirmar que a interpolação visual de Strehler, logo no início de sua produção, visa favorecer a primeira imagem de Lear como rei soberano, autoritário, que sequer imagina que seu reino está para desabar. Em *Re Lear*, o monarca, então, abre o espetáculo com as seguintes palavras:

Lear: *Noi oggi, a tutti,  
vogliamo render nota  
la nostra lungamente ponderata decisione.  
La mappa! Qui!* (1973, seq.A, p. 51)<sup>237</sup>  
Lear: [Nós, hoje, a todos,  
queremos tornar pública  
nossa decisão mais ponderada.  
O mapa! Aqui!]

É interessante observar que Dallagiacoma e Lunari traduziram a expressão “*darker purpose*” [propósito mais obscuro] do texto original para “*ponderata decisione*” [decisão ponderada], fato que reforça a ironia da cena: tudo começa de modo ponderado, mas se transforma, no decorrer da cena, em desordem, em desespero e o que deveria ser uma decisão “ponderada” conduz Lear a sua ruína. Segundo Serpieri (1992), a palavra “*darker*” dita por Lear no texto original, embora

---

*vecchi. I rituali non possono essere mutati né tantomeno capovolti. Essi seguono una loro logica simbolica di gesti e parole.*

<sup>236</sup> È un fatto che si deve fare e che sanziona praticamente la sua abdicazione.

<sup>237</sup> Essa parte do texto, que foi levemente modificada pelos tradutores, corresponde ao seguinte trecho na obra original: “*Mean time we shall express our darker purpose./give me the map there*”(36-7).

morfologicamente imprópria, nos concede a chave de seu erro. Isso porque *darker* se refere a algo sombrio, triste, taciturno (o que parece profetizar o decurso de Lear após a reunião familiar). Porém, no espetáculo strehleriano, “*ponderada*” tem sentido positivo e se transforma, posteriormente, em algo extremamente sombrio, triste e caótico.

Assim, após anunciar a todos que dividirá seus bens entre as filhas, Lear mantém-se altivo no palco, impondo sua pretensa autoridade e poder. Enquanto isso, o mapa do reino é trazido pelos súditos que, lentamente e em fila indiana, ocupam pouco a pouco, os seus lugares ao redor do trono. A música litúrgica dá o compasso à marcha dos personagens, indicando o ritual mencionado por Strehler. Nesse momento, Cordélia busca assento aos pés do monarca, indicando primeiramente a submissão que o pai tanto esperava dela e o seu possível favoritismo na linha de sucessão do trono, considerando que as outras irmãs o observam de pé em frente ao trono. Percebendo que o desfecho daquela reunião familiar culminaria na sua subordinação aos caprichos do pai, Cordélia opta por não fazer parte daquele jogo e mantém-se firme em sua conduta, abandonando os planos que seu pai idealizara para ela.

Quanto às outras irmãs, elas se posicionam ao lado do pai -- Regan ao lado direito e Goneril ao lado esquerdo -- e permanecem de pé. No momento em que devem responder ao questionamento do pai, elas se colocam de joelhos diante do monarca, em sinal de submissão e obediência. Os outros personagens (jovens) que participam do rito de passagem de Lear -- Duque de Borgonha, Duque de Cornualha e Albânia -- permanecem ao lado direito de Lear; e Gloucester e Kent -- os dois velhos e fieis súditos de Lear -- se situam atrás dele, em sinal de serviço. Esse espaço agora ocupado pelos integrantes da corte de Lear encontra-se preparado para o início do ritual.

Strehler (1973, p.39) assim descreve os personagens no momento dessa cena:

Na breve escuridão entram as passarelas, os atores se posicionam, Lear envolve-se com seu manto, os grupos se compõem. Em seguida, a luz que torna visível a “corte de Lear”. Sensação quase dolorosa. O rei está sentado ao centro com a coroa em sua cabeça, veste um longo manto vermelho escuro que se perde atrás dele. Ao seu lado estão os outros com coroas, fitas e círculos dourados para os nobres. São todos jovens, com cabelos



longos, barbas longas, penteados extraordinários, desordenados, os homens estão vestidos com cor escura, com botas, roupas de couro, braços nus. As mulheres envoltas em xales bordados e pintados. Ao lado do rei, que aparece velho e grisalho, tem outro velho de olhos claros quase ridículo e do lado oposto, um terceiro velho (menos velho que os outros dois) com olhos claros, ainda fortes. Ninguém mais. Sensação de isolamento, solidão dos velhos. Sensação de precário e de falso na corte. Os ouros são míseros: lata, purpurina, arminhos falsos, brilhantes de vidro que brilham. [...] Lear começa a falar com voz sonora.<sup>238</sup>

Com esse relato, criado a partir de sua complexa e não linear inventividade, Strehler não nos apresenta somente um retrato da disposição dos personagens no palco, mas também nos conduz a uma percepção mais profunda acerca de um dos temas recorrentes desta obra shakespeariana: a clara distinção entre jovens e velhos.

A postura de alguns membros da sociedade ante à população idosa, recorrente desde os tempos do dramaturgo inglês, é visivelmente marcada na produção, tanto na disposição física dos personagens no palco quanto na postura adotada por alguns durante a cena. De um lado, a maioria juvenil suplanta os poucos velhos que, de outro, se unem para se submeterem aos seus desígnios. São eles os fiéis súditos do reino, posicionados perto do trono junto ao monarca. O conflito de gerações, representado fortemente na rebeldia de Cordélia por não se afinar aos

---

<sup>238</sup> *Nel buio rapido vengono gettate le passerelle praticabili, si schierano gli attori, Lear si ammantava, i gruppi si compongono. Poi luce ed appare la 'corte di Lear'. Sensazione quasi penosa. Il re è seduto al centro con la corona in testa, porta un lungo manto che si perde dietro di lui, rosso cupo. E ai lati gli altri con corone anch'essi o nastri o cerchi dorati per i nobili. Sono tutti giovani con capelli lunghi, barbe favolose, pettinature straordinarie, disordinati, gli uomini vestiti di scuro quasi lucido con stivali, giustacuori, braccia anche nude. Le donne ammantate con scialli ricamati dipinti. Accanto al re che appare vecchio, bianco, screpolato, un altro vecchio dagli occhi chiari, quasi ridicolo: e dalla parte opposta un terzo vecchio (meno degli altri due) con occhi verdi, ancora possente. Nessun altro. Senso di isolamento, solitudine dei vecchi. Senso di precario e di falso nella corte. Gli ori sono miseri: latta, porporina, finto ermellino, brillanti di vetro luccicano [...] Lear attacca a parlare con voce sonante.*

desmandos do pai, e iconicamente na diferença de figurino entre jovens e idosos; o abandono e descaso com que alguns filhos tratam os seus progenitores, logo após a partilha de bens, são alguns pontos explorados por Strehler.

Intencionalmente, neste primeiro momento, o diretor busca imprimir a sensação de um ambiente harmonizado, desconstruindo-o em seguida com esse abismo que pode haver entre jovens e velhos, aqui tão bem demarcado. O pressuposto de Strehler parece ir ao encontro do olhar de Pugliatti (2001) em relação ao incômodo instintivo que o mundo dos velhos do reino de Lear parece suscitar. Segundo ela, “irritamos saber que Lear, na cena da partilha do reino, esteja tão ‘cego’ e que logo em seguida, Gloucester seja tão ingênuo a ponto de se deixar enganar por Edmundo”<sup>239</sup> (2001, p.12). Seria prudente afirmar que o *insight* criativo de Strehler em demonstrar a disposição dos personagens no palco, e revelar, com isso, um dos temas principais da obra reitera o fato de que o passo inicial para o desenvolvimento da trama se encontra nesse ritual (ou rito de passagem).

Mas o clima de desconsolo da corte de Lear parece não cessar por aí. De acordo com a percepção de Strehler, todos os personagens ali presentes parecem nos causar certa antipatia. A personalidade e conduta ambígua de alguns integrantes daquele ritual parecem ficar escancaradas aos olhos de todos, exceto de Lear. Outros personagens parecem alheios à problemática e ao novo destino do reino. Não lhes compadece nem a idade avançada do seu rei, tampouco a sua sina posterior à insensata decisão de expulsar a filha mais jovem. Simplesmente se calam e abandonam a cena. Segundo Pugliatti (2001, p.12) “até uma relação de empatia é negada nos confrontos dos personagens que habitam o mundo de Lear. Não existe na tragédia um herói positivo (ou até mesmo um herói negativo) que seja imediatamente reconhecido como tal [...]”<sup>240</sup>. Além disso, Lear, o protagonista da tragédia, “às vezes parece insensato, senil e, nos primeiros dois atos da peça, ‘briguento’ e violento; tanto que até certo ponto podemos concordar com as lamentações de Goneril e

---

<sup>239</sup> [...] ci irrita che Lear nella scena della divisione sia così cieco, e che poco dopo Gloucester sia così pronto a farsi ingannare da Edmund.

<sup>240</sup> D'altra parte, un vero rapporto di empatia è negato anche nei confronti dei personaggi di cui il mondo di Lear è popolato. Non esiste nella tragedia un eroe positivo (oppure un eroe negativo) che sia immediatamente identificabile come tale [...]

Regan”<sup>241</sup> (PUGLIATTI, 2001, p.12). Já Cordelia, a única que poderia despertar a simpatia do público, desaparece de cena muito cedo e retorna à história tardiamente. Sua morte é, ainda de acordo com Pugliatti (2001), a violência mais forte submetida pelo drama. O mesmo ocorre paralelamente com Gloucester, que também velho e talvez mais cego e mais senil que Lear, se assemelha mais a Edmundo que ao seu filho biológico, dada a sua inclinação moral duvidosa. Se não condenarmos Gloucester pela concepção ilegítima de Edmundo, dirá novamente Pugliatti (2001, p.12), “é o próprio drama que o fará, nos impedindo de simpatizar com ele”.<sup>242</sup>

Strehler dirige o seu “ritual” para que a tranquilidade da cena prevaleça de início. Nada que esteja fora dos planos já pré-estabelecidos acontece. Todos os personagens ouvem com atenção a decisão do rei. Do anúncio de Lear à resposta das duas filhas, a música lenta dá o tom, corroborando aquele ambiente aparentemente bucólico. As duas herdeiras, com astúcia e sordidez, decidem entrar no jogo de Lear, pois lhes é conveniente alimentar o ego do rei. Goneril, filha mais velha, responde primeiro ao questionamento do pai. Sua resposta, carregada de adjetivos que elevam o ego de Lear, em nada mudou o clima plácido e equilibrado da cena. Ao declarar o seu amor pelo monarca, mesmo que hipocritamente, ela alcança o objetivo pretendido por Lear. Para ela, não há palavras que sejam capazes de exprimir o seu sentimento: “*Signore, io vi amo più di quanto le parole possano esprimere*”<sup>243</sup> [Senhor, eu vos amo mais do que as palavras possam expressar] (1973, seq. A, p.52). Nada mais atraente para um rei que desejava ouvir exatamente aquela mensagem. Satisfeito, o monarca levanta-se e demarca generosamente em seu mapa a parte do reino que entregará a Goneril.

Em seguida, como parte imutável do ritual, Regan se aproxima do pai, ajoelha-se diante dele e declara, no mesmo tom de hipocrisia da irmã, o seu amor: “*Io sono fatta dello stesso metallo di mia sorella esento di valere quanto lei, in coscienza le sue parole descrivono anche i moti d'amore del mio cuore*”<sup>244</sup> [Sou feita do mesmo metal de minha

---

<sup>241</sup> *Lear, protagonista della tragedia, a tratti ci sembra insensato, sempre senile, nei primi due atti del drama rissoso e violento; tanto che fino ad un certo punto siamo disposti a condividere le lamentele di Goneril e Regan.*

<sup>242</sup> [...] è il dramma stesso a condannarlo, impedendoci di simpatizzare con lui.

<sup>243</sup> No original, este trecho corresponde a seguinte linha: “*Sir, I love you more than [words] can wield the matter [...]*” (I.I.54-55)

<sup>244</sup> No original: “*I am made of that self metal as my sister, / And prize me at her worth. / In my true heart / I find she names my very deed of love;*” (I.I. 69-71).

irmã e acredito valer tanto quanto ela, assim, suas palavras descrevem também as propostas de amor do meu coração] (1973, seq. A, p.53). A música continua e o ritual segue seu percurso como era de se esperar. Lear mostra-se igualmente satisfeito pelas palavras nada convincentes de Regan. O resultado da “massagem no ego” fica externalizado na expressão facial de Lear. Após a resposta de Regan, Lear levanta-se novamente e demarca no mapa a parte do território que coube àquela filha. O clima continua aparentemente sereno. Os acontecimentos começam a mudar a partir da resposta de Cordélia; a incompreensão e a ira que as suas palavras despertaram no rei desfaz todo o clima de paz e monotonia que havia na cena e rompe, de certa forma, o ritual estabelecido por Lear:

Lear: *Ora nostra gioia  
Ultima e più piccola,  
Giovane amore conteso  
Dalle vigne di Francia e dal latte di Borgogna  
Che cosa sai dire per meritarti un terzo di regno  
Piu opulento ancora di quello delle tue sorelle?  
Parla*

Lear: [Agora nossa alegria,  
a última e menor,  
Jovem amor disputado  
pelas vinhas da França e pelo leite de Borgonha  
O que dizes para merecer um terço do reino,  
ainda mais opulento do que o de tuas irmãs? Fala]

Cordélia: *Niente.* (1973, seq.A, p.53)<sup>245</sup>

Cordélia: [nada]

Uma simples palavra foi capaz de dar uma reviravolta na trama. Cordélia dissemina o caos, como se o *niente* proferido por ela tivesse o efeito tão devastador quanto o conteúdo da caixa de Pandora. A música lenta que conduzia aquela reunião é subitamente interrompida, sinalizando a incompreensão de Lear e também as tensões daquele momento. Dali em diante, tudo cairá por terra. A pausa na melodia

---

<sup>245</sup> *Lear: now, our joy,/ Although our last and least, to whose young love/ The vines of France and milk of Burgundy/ Strive to be interest'd, what can you say to draw/ A third more opulent than your sister?/ Speak. Cordelia: Nothing, my Lord.*

também indica que aquele “mundo de faz de conta” desaba e Lear começa a enxergar que as rédeas de seu reino não estão mais em suas mãos. Pugliatti (2001) recorre à etimologia da palavra “caos” para analisar essa passagem da tragédia. De acordo com a autora, caos significa “abismo” ou “brecha”, e uma das palavras-chave para a leitura de *Rei Lear* é exatamente “*breach*” (fuga, ruptura, vazamento, mas também em um contexto de abismo), em contraposição a “*bond*” (harmonia, continuidade, coerência). No caso da cena em questão, é Cordélia a responsável por abrir essa “brecha” que conduzirá o pai à uma realidade caótica, oposta a qualquer forma de harmonia e paz.

Cordélia, como filha mais nova e mais amada pelo pai, também deveria dizer “sim” a ele sem pestanejar. Declarar todo o seu amor, mas à maneira dele. No desespero, Lear tenta fazer a filha voltar atrás em sua resposta e desculpar-se pela afronta, mas Cordélia mantém-se firme em sua resposta e continua seu discurso, explicando-se: “não se casaria para dar ao pai todo o seu afeto”. Lear, portanto, diante desse suposto insulto, age intempestivamente e, sem medir as consequências, invoca as forças da natureza para amaldiçoar a filha. Como forma de traduzir para o palco esse tamanho aborrecimento e essa conturbação de Lear, Strehler nos apresenta um personagem que, ao maldizer a filha, não a olha no rosto. O monarca vira-se de costas para Cordélia e para o público e enuncia palavras de esconjuro contra a própria filha. Percebendo a importância e a força das palavras de Lear nesse momento, Strehler optou por conservar essa passagem do texto shakespeariano, transportando-a para a língua italiana sem cortes radicais, interpolações e/ou alterações. Com efeito, o Lear construído por Strehler levanta as mãos para o alto e com tristeza e indignação, profere as seguintes palavras:

*E così sia. La verità sia la tua dote.  
Ascoltate: per il sacro splendore del sole,  
i misteri di Ecate e la notte,  
per tutti i moti degli astri  
che governano l'esistere e il morire  
io qui rinnego ogni cura paterna  
ogni legame di legge e di sangue  
e come straniera ti scaccio  
da qui per sempre!  
Il barbaro Scita e colui che sazia la fame  
Con le carni che egli stesso ha generato  
Troveranno nel mio petto la stessa ospitalità  
Pietà e soccorso che avrai tu,*

*una volta mia figlia.* (1973, seq.A,p.55)<sup>246</sup>

[E assim seja. Que a verdade seja o seu dote.

Ouçã: pelo sagrado esplendor do sol,

Pelos mistérios de Hécate e da noite,

Por cada movimento dos astros que governam a vida e a morte

Eu, aqui, rejeito qualquer cuidado paternal, qualquer laço de lei e de sangue. E, como estrangeira, te expulso daqui para sempre!

O Bárbaro que sacia a fome com as carnes que ele mesmo gerou

Encontrará no meu peito o mesmo afeto, piedade e socorro que tu,

Que já não é mais minha filha]

Após proferir com tanto dissabor essas palavras, Lear expulsa Cordélia do seio familiar e invoca os dois pretendentes da princesa-- Rei da França e duque de Borgonha -- para questioná-los se querem “recebê-la” como esmola e levá-la consigo para o exterior. Cordélia, por sua vez, ao presenciar a revolta do pai e a violência com a qual ele a rejeita naquele momento, atravessa o “*mappa*” e permanece do outro lado, em silêncio, como se, pela decisão de manter sua palavra e sua boa conduta, estivesse abandonando aquele ambiente de hipocrisia, falsidade e mentiras que permeava o ritual de seu pai. Poderia dizer também que Cordélia afasta-se do pai com certa aflição e desespero. Seu olhar e sua expressão corporal iconicamente indicam sua inquietação ao ver as veredas transviadas que seu pai está para trilhar.

Lear, então, ao testemunhar essa atitude de Cordélia, torna-se agressivo. Tira seu manto, se levanta de seu trono e, com violência, rasga o mapa de seu reino em dois pedaços e os joga ao chão. Logo em seguida, não menos furioso, rasga sua coroa também em dois pedaços e os atira respectivamente a Goneril e Regan. Uma possível interpretação desses signos inseridos pelo diretor seria de que Lear, desconsolado pela resposta de Cordélia e aflito também por não poder conceder-lhe a parte mais “opulenta” do seu reino, rasga a parte central do mapa que seria

---

<sup>246</sup> *Let it be so: thy truth then be thy dow'r!// for by the sacred radiance of the sun,/ the [mysteries] of Hecat and night;/ by all the operation of the orbs,/ from whom we do exist and cease to be;/ Here I disclaim all my paternal care,/ Propinquity and property of blood,/ And as a stranger to my heart and me/ Hold thee from this for ever. The barbarous Scythian,/ Or he that makes his generation messes/ To gorge his appetite, shall to my blossom/ Be as well neighbor'd, pitied, and reliev'd,/ As thou my sometime daughter.* (109-119)

dedicada à Cordélia. Assim, ele destrói o mapa com violência e acaba por destruir-se a si mesmo. Decide, então, dividir todos os seus bens entre as duas filhas que lhe restaram.

Figura 48 – Lear maldiz a filha sem olhá-la (busca forças da natureza).



Figura 49 – Cordélia “sai do ritual” através do mapa.



É interessante observar também que a forma como Strehler construiu o mapa, em sua produção, ou seja, como uma “tela de seda, muito preciosa” (STREHLER 1973, p.33), evidencia a importância desse momento crucial e seus desdobramentos que perpassarão a tragédia em sua totalidade. Além de servir como ferramenta para a divisão de terras, o mapa strehleriano teria, em primeiro lugar, a função de garantir somente aos mais íntimos o acesso àquela corte. Strehler se vale desse recurso icônico para “traduzir” intersemioticamente as palavras ditas por Lear no texto original acerca da divisão do reino, “*our*

*most secret purpose*” [nosso propósito mais secreto]. Só que neste caso, não há segredos, já que as fragilidades de um reino decadente são escancaradas aos olhos da plateia graças à transparência do véu.

Seguindo por esse viés, o mapa parece ter a finalidade de despertar no espectador o efeito do distanciamento brechtiano, que o induz a julgar racionalmente as atitudes de cada personagem em cena. Assim, baseando-se nos princípios do teatro épico de Brecht, Strehler parece nos conduzir a uma deliberação crítica acerca das atitudes de Lear: ele não é um personagem “vítima” de seu próprio infortúnio, mas merecedor das consequências de sua própria escolha. Além disso, ao identificar-se com a épica brechtiana e utilizá-la de um modo tão criativo nessa cena, Strehler ratifica a importância da interferência do dramaturgo alemão em seu trabalho artístico que, como dito nos capítulos anteriores, foi essencial na construção de sua carreira como diretor.

Figura 50 – Permanece fora do mapa enquanto Lear a maldiz.



Em segundo lugar, o mapa funcionaria como uma espécie de redoma de vidro que separa a ilusória perfeição do ritual de Lear -- que, até o momento da resposta de Cordélia, parecia tão evidente -- da dura realidade que acometeria o seu reino a partir da resposta de sua filha mais jovem. No momento em que destrói o mapa, Lear dilacera também a ilusão que tinha em relação ao seu próprio reino. Tanto que, para complementar esse fato, as luzes do palco se acendem no exato momento em que os pedaços do mapa caem no chão, revelando, assim, a



nova realidade de Lear. Por fim, o mapa pode ser interpretado como o rompimento dos laços afetivos que ligam Lear à sua filha mais nova.

Figura 51 – Mapa após ser rasgado em dois pedaços por Lear.



Ao perceber essa fúria de Lear, Kent, seu fiel súdito -- e também um personagem que, assim como Cordélia, percebe a verdade e por isso é expulso do reino -- tenta colocar-se “entre o dragão e sua fúria” e ousa afrontar o rei, advertindo-o sobre sua errônea decisão. Aqui, há um momento de confusão na cena: Lear, que já estava irado pelos acontecimentos que desnorteavam o seu “ritual”, se revelou ainda mais agressivo com Kent. Os dois personagens entram em conflito e se ofendem verbalmente. No calor da discussão, Kent também arranca seu manto e o atira no chão, como forma de manifestar sua revolta. Após conceder a Kent o período de cinco dias – *“cinque giorni ti sono concessi...”* [Cinco dias te são concedidos...] (1973, seq.A, p.60) para se retirar da corte, Lear senta-se novamente em seu trono e Kent deixa o palco desconsolado. Em seguida, o Rei da França chama Cordélia para partir com ele para o exterior, já que, por reconhecer a sua sinceridade e idoneidade, aceitou recebê-la “como esmola”. Nesse instante, o Lear strehleriano, com o seu orgulho ferido, prefere cobrir o rosto com o seu manto, e não ver a filha partir, a voltar atrás em sua decisão. Um soberano não poderia titubear diante de seus súditos e nem um pai aceitar a desobediência do filho. Admitir seu erro estava fora de cogitação.

O exílio de Cordélia germina em Lear uma conturbação profunda. Mais que irado, o rei fica perceptivelmente desconsolado. A partir desse momento, Lear muda completamente o seu comportamento, tornando-se

um homem impaciente, agressivo e desequilibrado. Sua vida começa a se desestruturar e ele se perde totalmente no tempo e no espaço. Isso porque o monarca nunca havia se deparado com a verdade antes, ou melhor, estava acostumado com a *sua* verdade. A posição de rei o favorecia em seu desejo de nunca ser contrariado. Vivia em um mundo de ilusão e acreditava que a resposta de sua filha mais nova superaria em adulação as respostas de Regan e Goneril. Segundo o diretor (1973, p.39):

Lear tira e coloca seu manto. Levanta-se e se senta. Quando se levanta e caminha, seu manto cai. Em seguida, se levanta novamente e procura com as mãos o manto e o coloca sobre as costas, os velhos o ajudam. Lear se fecha no manto com as duas mãos. Depois de novo o deixa cair e corre adiante gritando.<sup>247</sup>

Tamanha inquietação do monarca revela a amplitude e os efeitos devastadores daquele ritual quebrado por Cordélia. Nada voltaria a ser como antes e o seu desequilíbrio e desespero em ver o seu reino ruir se torna algo sintomático de que sua saúde mental será agravada no decorrer da trama. Para traduzir/ simbolizar no palco tamanha aflição de Lear, Strehler constrói um personagem que age impulsivamente, (tira o manto, veste-o novamente, levanta-se, senta-se), como se estivesse inconscientemente buscando explicações para a resposta da filha, que o colocou em uma espécie de “vergonha pública” (BRADLEY, 1960, p.250). Se Cordélia não lhe foi submissa, quem mais o seria?

O Monarca, então, parece transitar no tênue limiar do afeto que tem pela filha e a ira momentânea provocada pelo seu suposto desacato. Começa, portanto, a partir desse momento, uma nova fase na vida desse monarca, arruinado pela sua “ponderada decisão”. No final dessa reunião familiar, Lear, pesaroso, se encontra em meio às ruínas de seu império. Strehler interpreta esse momento como uma espécie de deterioração: toda aquela aparente ordem da corte de Lear, aquela suposta soberania do início, se dissolverá e se transformará em nada (naquele “nada” enunciado por Cordélia três vezes). Em suas anotações

---

<sup>247</sup> *Lear che esce ed entra dal manto. Si alza e si siede. Quando si alza e si precipita in avanti il manto cade sul praticabile. Poi si risiede e cerca con le mani il manto e se lo mette sulle spalle, i vecchi lo aiutano. Lear si chiude nel manto tenendolo con due mani. Poi di nuovo lo lascia cadere e corre in avanti gridando.*

(1973, p.39), o diretor comenta -- ou, retomando a definição de Plaza, “extrojeta” por meio das palavras -- sua interpretação cênica desse instante:

Essa “atmosfera” ritual, composta, no final se torna uma espécie de decomposição das palavras e dos sons. Uma ruptura da ordem para uma desordem mais fria, porém matemática. Nessa nova atmosfera que poderia ser progressiva até se sinalizada por uma pausa antes do “*niente*” de Cordélia ou em outro lugar (ver), Lear começa a gritar, a dar voltas gritando excessivamente, violentando, decompondo sua imagem ritualística de bom pai que divide o reino e se demite. Tudo ressoa como vidros quebrados. Tudo termina em uma dissolução dos sons e em um silêncio mantido somente por uma nota e depois *nada*.<sup>248</sup>

O indício da citada decomposição de sons e palavras se dá quando Lear exige a todos os participantes de sua corte que se retirem do recinto. O velho monarca, então, permanece por alguns segundos no palco escuro e vazio. A sua solidão nesse momento, propositalmente elaborada por Strehler, parece ser um eco da resposta de Cordélia, como se o “*niente*” dito por ela tivesse suscitado também esse vazio (ou vácuo) na vida (e no reino) de Lear. O palco vazio é outro indício de que, a partir daquele momento, o passado triunfante de seu reino seria apenas uma vaga lembrança. A ele restara apenas o espaço vazio, o solo infértil e a sua própria desventura. Novamente, Strehler revela em suas anotações a detalhada estruturação desse momento no palco (1973, p.40):

Todos saem. Lear sozinho e atrás dele o segundo velho desconsolado de um lado [Gloucester].

---

<sup>248</sup> Questa “atmosfera” ritual, composta, alla fine diventa una specie di decomposizione delle parole e dei suoni. Una rottura dell’ordine in un disordine più freddo ma matematico. In questa nuova atmosfera che potrebbe essere progressiva anche se segnata da una “cesura” prima del “*niente*” di Cordelia o altrove (vedere), Lear incomincia a gridare, a girare in tondo urlando, in eccesso, violentando, scomponendo la sua immagine rituale di “buon padre” che divide il regno e si dimette. Ne risuonano come vetri infranti. Il tutto finisce in una “dissoluzione” dei suoni e in un silenzio, tenuto solo da una nota e poi niente.

Todos os jovens do outro lado rápidos, em sequência. Ficam no palco deserto, onde permanece o manto no chão, alguma pena caída dos travesseiros, pedaços de fitas e tecido, algumas lantejoulas caídas [...].<sup>249</sup>

Alguns instantes após a retirada de Lear, as luzes do palco se acendem e são projetadas em Goneril e Regan que entram em cena carregando grandes cestos de palha, no qual colocam o mapa rasgado pelo pai. Enquanto dobram os pedaços do tecido, queixam-se do pai por suas atitudes e, sobretudo, por ele ser “velho”. O fato de cada uma trazer o seu próprio cesto pode estar relacionado com a pouca vontade de ambas em reunificar o reino. Neste momento, as duas herdeiras já surgem devidamente coroadas, o que parece ratificar essa disputa acirrada pelo poder, mesmo que silenciosa. Como são “do mesmo metal”, dificilmente uma ficaria sob o jugo da outra. Conduzidas pela música, Goneril e Regan, como em uma coreografia, calculam meticulosamente cada passo, cada dobra no tecido enquanto decidem o destino do pai, lamentando sua velhice. Poderia afirmar que Strehler arquitetou o encontro das personagens dessa forma “teatral” para mascarar a rivalidade entre as duas, unidas nesse momento por um objetivo comum. Nas próximas cenas, veremos o quanto essa “parceria” foi efêmera.

---

<sup>249</sup> *Poi tutti escono. Lear solo con dietro il secondo vecchio sconsolato da una parte. Tutti i giovani via dall'altra rapidi, a ventata. Restano sul praticabile deserto, dove giace il manto a terra, qualche piuma dei cuscini, pezzi di nastro e stoffa, qualche lustrino caduto,*

Figura 52 – Lear sozinho no palco, após pedir a todos que se retirassem.



O retrato da ingratidão e desrespeito dos jovens pelos velhos que Strehler menciona em seu diário se faz presente também nesta passagem. Conforme descreve Strehler (1973, p.40), “As duas filhas aparecem no palco coroadas, se olham e se colocam subitamente ao chão, sentadas ou deitadas: uma se alonga, outra penteia os cabelos com os dedos, pensativa”, comemorando seu triunfo.

Finalizando a análise da cena em questão, menciono em tempo que ambos os textos apresentam algumas diferenças. No que concerne ao diálogo entre as duas irmãs, *vis-à-vis* ao texto original, percebo ligeiras modificações no texto de Strehler. A ordem de alguns versos foi alterada e outros, não existentes na obra original, foram inseridos no texto *Re Lear*. A título de ilustração, segue excerto das duas obras, com as diferenças devidamente marcadas:

Figura 53 – Regan e Goneril recolhem os pedaços do mapa e os levam consigo.



*Gon. Sister, it is not little I have to say of what  
Most nearly appertains to us both. I think our  
father*

*Will hence to-night.*

*Reg. That's most certain, and with you; next  
Month with us.*

*Gon. You see how full of changes his age is; the  
Observation we have made of it hath [not] been  
little.*

*He always lov'd our sister most, and with what  
poor judgment he hath now cast her off appears  
too  
grossly.*

*Reg. 'Tis the infirmity of his age, yet he hath ever  
But slenderly known himself.*

*Gon. The best soundest of his time hath been  
But rash; then must we look from his age to  
receive not*

*Alone the imperfections of long-ingraff'd  
condition,  
but therewithal the unruly waywardness that  
infirm*

*and choleric years bring with them.*

*Reg. Such unconstant stars are we like to have  
From him as this of Kent's banishment.*

*Gon. There is further compliment of leave-taking  
Between France and him. Pray you let us [hit]*

*Together; if our father carry authority with such disposition as he bears, this last surrender of his will but offend us.*

*Reg. We shall further think of it*

*Gon. We must do something, and i'th'heat. (I.I. 283-308)*

Texto strehleriano:

*Gon; Diventa sempre più capriccioso*

*Reg; è la malattia dei vecchi*

*Gon. Un'altra prova ce l'ha data adesso: nostra sorella è sempre stata la sua prediletta. Eppure hai visto come l'ha scacciata senza nemmeno un po' di buon senso?*

*Reg. Del resto, ragionevole non è stato mai*

*Gon. Anche quando era giovane è sempre stato un prepotente e un violento. Cosa possiamo aspettarci ora alla sua età? Ai suoi difetti di carattere si aggiungono ora le manie e la testardaggine di un vecchio sempre in collera, anche se non sta più in piedi.*

*Reg. Non pensi che corriamo anche noi il rischio di subire un giorno o l'altro uno di quei suoi scatti improvvisi. Cosa starà facendo adesso?*

*Gon. Saluta il Re di Francia... Poi credo che voglia partire subito.*

*Reg. Già: viene via con voi. E il mese prossimo verrà da noi.*

*Gon. Bisognerà che ci mettiamo d'accordo. Ma se nostro padre pretende di esercitare ancora la sua autorità in questo modo, tutta la sua rinuncia al potere è una beffa.*

*Reg.. Ci penseremmo; con calma*

*Gon. Ma, intanto facciamo qualcosa. Battiamo il ferro finché calda.*

*(1973, seq. A, p. 64-5)*

Figura 54 – Lear rasga a coroa em dois pedaços e os atira a Regan e Goneril que imediatamente os juntam.



Figura 55 – Após a saída de Cordélia, Lear cobre sua face com o manto para não vê-la partir.



Após recolherem o pedaço do mapa que lhes cabia, Regan e Goneril dão início ao plano de abandonar Lear. Na Cena IV, Ato III, que corresponde à sequência F da produção Strehleriana, Lear percebe realmente o caráter de Regan e Goneril, as duas filhas que herdaram o seu reino. Acreditava ele estar amparado em sua velhice mesmo após Cordélia ter partido para a França, mas não demorou muito para ver que estava enganado. Pouco a pouco, suas filhas se encarregam de limá-lo do reino. A estratégia por desampará-lo começa por Goneril, que convence o pai a desfazer-se de metade de seu séquito. É óbvio que as



irmãs, conhecendo o pai e sabendo que ele, por orgulho, jamais abriria mão de seus cavaleiros, encontram nessa estratégia a desculpa perfeita para abandoná-lo. O monarca, então, desgostoso com a filha, recorre a Regan em busca de abrigo, mas a filha, como é da mesma natureza de Goneril, não acolhe o pai e, como se não bastasse, concorda com a irmã, afirmando que “ela sabe o que faz”.

Assim, o monarca se depara com outro grande desgosto: ter que admitir a natureza vil das personagens, ser constantemente humilhado e maltratado por elas, além de ser destituído do seu poder. Mais que perder o trono, ele não teria mais o seu lugar como patriarca e provedor daquela família. Convém mencionar que o séquito de cavaleiros de Lear é uma metáfora de seu poder e de sua autoridade. O número “cem”, conforme nos demonstra Strehler (1973), é um número que representa força, poder. Ademais, acredita Strehler que esse séquito seja provavelmente formado por jovens que obedecem a Lear, que se prostram cegamente à sua autoridade real e respeitam sobremaneira a sua condição de idoso. “São jovens, mas absolutamente subordinados. [são eles que dão] forças a Lear, prestígio e ainda o divertem”(STREHLER, 1973, p.37).

Assim, ao praticamente obrigar o pai a reduzir a sua comitiva, Regan e Goneril almejam enfraquecer suas influências, mas Lear, imbuído pelo poder, não aceita a proposta. Como ele mesmo diz nesta sequência, prefere viver sem casa e sem ninguém, a ver seu séquito, e, portanto, sua autoridade, reduzida: “*No, tornare da lei, no! Con metà dei miei uomini via, no! Rinuncio piuttosto ad avere una casa, compagno ai lupi e alle civette, sfido il morso rabbioso della fame.*”<sup>250</sup>[Voltar para casa dela, não! Com metade dos meus cavaleiros dispensados, não! Renuncio a ter uma casa, acompanho os lobos e as corujas, enfrento a mordedura raivosa da fome] (1973, seq.F, p.119). Aqui, novamente, emerge a atitude orgulhosa do monarca que tenta a qualquer custo exercer o seu poder de soberano, independentemente das possíveis consequências negativas de seu ato. Sentindo-se desacatado, ele reage bruscamente, como se fosse vencer no grito aquele impasse com suas herdeiras. No entanto, o monarca não dispõe de mais forças para lutar contra as filhas, que o abandonam impiedosamente. Derrotado e sem ter a quem recorrer, Lear encontra na figura do bobo (*matto-fool*) a sua

---

<sup>250</sup> No original: “*Return to her? and fifty men dismiss’d?/ No, rather I abjure all roofs, and choose/ To wage against the enmity o’th’air,/ To be a comrade with the wolf and owl*” (II.IV. 207-209).

única companhia. É esse personagem que estará ao lado do antigo monarca nos momentos mais críticos de seu caminho para a redenção.

Vale a pena mencionar que Lear, durante o embate com as filhas, emprega inúmeras vezes a mesma expressão para registrar todo o seu dissabor. Trata-se do termo composto “*hysteria passio*”, presente no texto original e preservado no espetáculo de Strehler. Mark Shearer (1983) associa *hysteria passio* à sensação de sufoco causada pelo aumento da pressão do ar nos pulmões, sensação de falta de ar que pode ser provocada por distúrbios emocionais. Para o mesmo autor, o termo designa também a dor que as mulheres sentem nos pulmões durante a gravidez em decorrência da expansão do útero. Buscando aproximações com Shearer, mantenho a relação do termo não com a dor provocada pelos pulmões comprimidos durante a gravidez, mas transiro para a dor provocada pelo parto. Porém, especificamente nesta cena, a dor do parto não cessa com o nascimento das filhas, mas começa justamente a partir dele, uma vez que Lear passa a considerá-las como um câncer ou qualquer outra doença agressiva gerada no ventre da mãe. Strehler, capturando a essência dessa expressão, a utiliza durante o espetáculo como um marco de transição na vida de Lear. Veremos nas análises das próximas cenas que é um ciclo de sofrimento que indica o (re) nascimento do personagem.

Interessante observar que, durante a trama, Lear se refere várias vezes a essa “dor” como expressão máxima de seu desgosto por ter colocado no mundo filhas tão cruéis e ingratas. O personagem, no espetáculo strehleriano, nos confirma essa ideia ao dizer a Goneril, no final da cena: “*Forse sei una malattia, che c'è nella mia carne, e che devo riconoscere mia; una cosa marcia che cresce, una piaga, un grumo infetto che corrompe il mio sangue*”<sup>251</sup> [Talvez seja uma doença em minha carne e que tenho que reconhecer como minha; um carcinoma que cresce, uma praga, uma protuberância fétida que corrompe o meu sangue] (1973, seq. F, p.121). Para Strehler, o sofrimento de Lear ao descobrir a natureza das filhas se torna muito mais inaceitável porque elas são suas filhas legítimas, portanto, têm o seu “sangue”. É o início de mais um passo (não menos doloroso, porém mais pesado) em sua longa jornada pela estrada da dor, da demência, do sofrimento, enfim, da amargura. Lear se parece com uma criança indefesa no meio de duas criaturas extremamente más e hipócritas, que “confiscam” sua

---

<sup>251</sup> *But yet thou art my flesh, my blood, my daughter/ Or rather a disease that's in my flesh,/ Which I must needs call mine. Thou art a bile, / A plague-sore, or embossed carbuncle,/ In my corrupted blood* (221-225).

autoridade, que não o respeitam, que demonstram ingratidão e desprezo. Mesmo assim, em seu orgulho, luta para se manter forte e não chorar diante das filhas. Implora aos céus e aos deuses por força: “*Fatemi la grazia di un giusto furore, e non impiastricciate con queste lacrime da donnicciuola le mie guance di uomo!*”<sup>252</sup> (1973, seq. F, p.125). No espetáculo de Strehler, Lear recorre ao público e, como se buscasse na plateia o apoio que não mais possui, ele continua:

*E adesso credete che io mi metta a piangere?  
Non piangerò.  
Mille ragioni avrei di piangere;  
ma in centomila pezzi può scoppiarmi il cuore:  
non piangerò.*<sup>253</sup>

[E agora acreditais que eu chorarei?  
Não chorarei.  
Mil razões haveria de chorar,  
Mas em cem mil pedaços podeis destruir meu  
coração: não chorarei]

Após enunciar essas palavras, apresentando em sua expressão facial toda a dor e aflição, Lear pega o bobo pela mão, diz: “*Matto mio, sto diventando matto*” [Bobo meu, estou ficando louco] (1973, seq.F, p.125) e junto dele sai do palco. Seguindo novamente a lógica do distanciamento brechtiano, Strehler nos apresenta um Lear em fase de transição emocional e concede ao público o dever de julgar sua decisão a partir do momento em que ele, destituído do poder, escolhe passar os seus dias em companhia do bobo.

---

<sup>252</sup> No original: “[...] *And let not women’s weapons, water-drops, / Stain my man’s cheeks! No, you unnatural hags, / I will have such revenges on you both*” (III.I.277-279).

<sup>253</sup> [...] *But for true need- you heavens, give me that patience, patience I need! / You see me here, you gods, a poor old man, / As full of grief as age, wretched in both. / If it be you that stirs these daughters’ hearts / Against their father, fool me not so much / To bear it tamely; touch me with noble anger, / And let not women’s weapons, water-drops / Stain my man’s cheeks! No, you unnatural hags, / I will have such revenges on you both / That all the world shall- I will do such things- what they are yet I know not, but they shall be / The terrors of the earth! / You think I’ll weep; No, I’ll not weep. / I have full cause of weeping, but this heart shall break into a hundred thousand flaws / Or ere I’ll weep. O fool, I shall go mad!* (271-286)

Após a saída de Lear e do bobo permanecem em cena Regan, Goneril, Cornualha e, posteriormente, Gloucester. Então, ventos e trovões, produzidos com sonorização e jogo de luzes anunciam que uma tempestade se aproxima. Os personagens são fechados na passarela, que, como já mencionado, se transforma em uma espécie de jaula, o que vai ao encontro da fala de Regan: “*la casa è piccola: per il vecchio e per i suoi uomini non c’è proprio posto*”<sup>254</sup> [A casa é pequena: não há lugar para o velho e seus homens] (1973, seq. F, p.125). Isso nos faz entender que aquele lugar onde estão os personagens vis da trama não pode ser ocupado por Lear.

Figura 56 – Posicionamento dos personagens na plataforma: Lear encontra-se em um patamar inferior em relação a Goneril e Cornualha.




---

<sup>254</sup> “*This house is little, the old man and’s people/ Cannot be well bestow’d*” (III.I.288-289).

Figura 57 – Lear pega o bobo pela mão e sai com ele do palco.



Conforme explica Bentoglio (2002), entre os estágios de consciência de Lear -- a cena de abertura, a tempestade, o encontro com Gloucester e o despertar -- a tempestade é, talvez, a mais reveladora, pois acaba se tornando um divisor de águas na vida do monarca. A mesma tempestade que separa a vida dos personagens é a que marca a transição do estado de ânimo de Lear. Conforme explica Shearer (1983), a tempestade em *Rei Lear* não representa somente a força da natureza, mas também toda a cólera de Lear naquele momento de sua existência. Tanto que a percepção do monarca em relação a esse fenômeno da natureza é oposta à dos outros personagens. Enquanto estes tentam escapar da chuva buscando abrigo nas proximidades, aquele, indiferente, parece não sentir frio, não ouvir os trovões e nem se importar com a chuva. Com uma “tempestade” de sentimentos fervilhando em seu interior, Lear parece desafiar a natureza para que ela aplaque, com toda a fúria, o seu sofrimento:

*Soffiate, o venti! Rompetevi le gote! Infuriate!  
Soffiate! Uragani e cateratte del cielo,  
spalancatevi della terra e ad annegare i galli di  
ferro sulle cime”. Spezza gli stampi della natura  
creatrice, disperdi in un sol colpo e per sempre*

*tutti i germi di questa ingrata natura umana!*<sup>255</sup>  
(1973, seq. F, p.126)

[Soprai, ó ventos! Mostrai vossa face! Enfurecei-vos! Soprai!

Furacões e cascatados do céu, invadi a terra para afogar os galos de ferro nos cumes. Quebrai os moldes da natureza criadora, dispersai, de uma só vez e para sempre, todos os germes dessa ingrata natureza humana]

Durante toda a cena, a trilha sonora serviu para acentuar o tom de suspense e indicar o estado emocional do protagonista da peça. O som metálico que acompanhou as luzes como uma campainha estridente se assemelha ao som das batalhas, oriundo do atrito de espadas e armas. Esse mesmo som acompanha Lear em sua demência, enfatizando as futuras consequências de seus atos. Em seu diário, Strehler (1973, p.47) descreve detalhadamente como pretendia (e assim o fez posteriormente) construir sua tempestade no palco:

Isso tudo, porém, poderá dar também uma sensação bastante simples de tempestade, feita por chuveiros, rugir de vento, explosões, sopros, assobios de vento. A luz é imóvel, como num dilúvio universal, claríssima, penetrante. Como a luz de um relâmpago interminável ou que parou no momento da faísca. Depois escuridão. Depois outro relâmpago longo. Ressoa no vazio a intervalos. Nu na luz impiedosa de um raio que não se apaga.<sup>256</sup>

<sup>255</sup> No original: “*Blow, winds, and crack your cheeks! rage, blow! / You cataracts and hurricanoes, spout,/ Till you have drench’d our steeples, [drown’d] the cocks!/ You sulph’rous and thought-executing fires,/ Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts, / Singe my white head!/ And thou, all-shaking thunder, / Strike flat the thick rotundity o’th’world! / Crack nature’s molds, all germains spill at once/ That makes ingrateful man!*” (III.II.1-8)

<sup>256</sup> *Il tutto però potrà dare anche una sensazione abbastanza semplice di “tempesta” fatta di scrosci, grida di vento, scoppi, sibili, fischi di vento. La luce é immobile, da diluvio universale, chiarissima, lancinante, trafiggente. Come la luce di un lampo interminabile o arrestatosi nel momento della scintilla. Poi buio. Poi un altro lampo a lungo. Scandito nel vuoto a intervalli. Nudo nella luce impietosa di un fulmine che non si spegne.*

Essa mesma tempestade se estende para a cena seguinte, na qual Lear aparece no palco com o bobo, único ser que lhe fará companhia daqui em diante até o reencontro com Cordélia.

#### 4.2.1.2 Cena II, Ato III - Sequência H

Na sequência H, que corresponde à cena II, Ato III do texto shakespeariano, Lear aparece no palco ao lado do bobo. Envolto em seu antigo manto de rei, como se estivesse dentro de um casulo, Lear se movimenta constantemente, tentando se desvencilhar daquela capa, a mesma usada no ritual da partilha. Enquanto isso, o bobo, que está sentado ao seu lado, todo encolhido, treme de frio e observa aquele “casulo” com certa curiosidade. De repente, Lear rasga seu manto e, como se desabrochasse de dentro dele, “nasce” para uma nova fase de sua existência. O “parto” de Lear neste momento é difícil e ele deixa sua antiga condição com muita ira e sofrimento. Aos poucos, à medida em que deixa sua capa e “abre-se” para aquela realidade angustiante, Lear sente pontadas em sua cabeça e em seu coração.

A melodia estridente, como um tilintar de espadas, tem o papel de descrever sua aflição. Ao romper sua “placenta”, caracterizada aqui por sua capa, Lear grita para a tempestade e desabafa com ela toda sua fúria de rei e de pai abandonado pelas filhas: “*soffiare vento, rompetevi... quando diz: “e per sempre tutti i germi di questa ingrata natura umana”* (1973, seq. F,p.126) Lear se arrasta naquele chão de lama, como uma bactéria.

Figura 58 – Lear embrulhado em seu manto ao lado do louco.



Figura 59 – Lear sai de dentro do manto.



O bobo, ao seu lado, bate os dentes e treme de frio, pois a tempestade, enquanto fenômeno climático, o afeta sobremaneira. Tanto que implora ao seu rei para que busquem abrigo: *“nonno, invece di stare qui a inzupparci di pioggia, andiamo a farci perdonare da almeno una delle tue figlie! Questa è una notte che non guarda in faccia né ai savi né ai matti”* [Vovô, ao invés de ficarmos aqui nos ensopando na chuva, vamos pedir perdão a uma de suas filhas! Esta é uma noite que não olha nos olhos nem dos sábios e nem dos loucos] (1973, seq. H, p.129). Enquanto isso, Lear, imerso na tempestade, não o ouve e continua a jogar suas palavras ao vento, para a fúria da natureza (1973, p.129):

*Dà fondo alle viscere; sputa tutto il fuoco, vomita tutta l'acqua che hai in corpo, tempesta! Pioggia, vento, tuoni, fulmini: nessuno è figlio mio. Io non vi accuso di ingratitude, forze della natura, non vi ho regalato nessun regno, non vi ho chiamato figli miei. Non mi dovette niente! E dunque, giù, date sfogo alla vostra furia. Eccomi: vostro schiavo, scacciato da tutti! Ma no! Voi siete i servili alleati di due figlie malvagie, e vi rinfaccio la guerra che dall'alto cielo avete scatenato*



*contro questa povera testa, bianca di vecchiaia.  
Questa è l'infamia. Questa!*<sup>257</sup>

Após dizer essas palavras com todo pesar, Lear agarra-se em seu manto e cai. O velho, vencido pelo cansaço e pelo dissabor de sua condição, se calma.

Figura 60 – Lear ao sair do manto faz movimentos como se estivesse “nascendo”.



Figura 61 – Lear no final da cena desmaiado.




---

<sup>257</sup> *Rumble thy bellyful! Spit, fire! Spout, rain! Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters./ I tax not you, you elements, with unkindness./ I never gave you kingdom, call'd you children;/ You owe me no subscription. Then let fall/ Your horrible pleasure. Here I stand your slave,/ A poor, infirm, weak, and despis'd old man;/ But yet I call you servile ministers,/ That will with two pernicious daughters join/ Your high-engender'd battles 'gainst a head/ So old and white as this. O'ho! 'tis foul.*

Coincidentemente, a tempestade também ameniza e a música, aos poucos, para. O silêncio predomina naquele ambiente por um instante até que Kent entra em cena e encontra o rei caído no chão e o bobo sentado em seu lado. Então, diz a Lear que o levará a uma cabana, para sair da tempestade e ele, neste momento, responde com serenidade: “*i miei sensi cominciano a offuscarsi*” (1973, seq.H, p.132). É interessante observar como a concepção do nascimento incorporada por Strehler nesta cena consegue traduzir, de modo marcadamente inventivo, essa questão tão significativa da transição emocional de Lear: exatamente como uma criança recém-nascida chora ao deixar o conforto do útero da mãe para viver no mundo, Lear sofre e sente-se inquieto ao romper o “manto” que o prendia ainda à sua antiga e confortável condição de monarca e de patriarca.

A partir de então, o personagem passa a viver em sua nova realidade, em seu novo mundo, desprovido de qualquer poder e autoridade. Após alguns instantes de conturbação, ele se acalma e, aos poucos, os seus sentidos vão se adaptando à nova fase de sua existência. O monarca, então, mais calmo e sereno, diz ao bobo: “*come stai, piccolo mio? Hai freddo? Ho freddo anch'io!*”<sup>258</sup> [Come estás, meu pequeno? Sentes frio? Também o sinto]. O velho, então, se levanta do chão, se aproxima lentamente do personagem, pega-o ao colo como um fantoche e diz: *Povero matto mio! Pensa: c'è ancora un piccolo pezzo del mio cuore che si preoccupa per te*”<sup>259</sup> [meu pobre bobo! Pensa: ainda há um pequeno pedaço do meu coração que se preocupa com você] (1973, p.132). Este momento da cena nos revela um indício de que Lear já não é mais aquele homem autoritário, soberbo e egoísta, pois começa a olhar o próximo com mais apreço. É como se a loucura e o sofrimento o humanizassem (SHEARER, 1983). Em *Strehler e Shakespeare* (1992), Lombardo assinala a beleza e o significado desse momento na cena como uma das experiências mais tocantes para o teatro italiano. Suas palavras revelam a sua emoção de espectador e crítico de teatro ao descrever a cena (1992, p.42-3):

Lembrarei ainda a cena da tempestade, extremamente difícil, na qual a visão de Lear e do

<sup>258</sup> No original: “*Come on, my boy. How dost, my boy? Art cold?/ I am cold myself. Where is this straw, my fellow?*” (III.III.69-70).

<sup>259</sup> “*Come, your hovel./ Poor fool and knave, I have one part in my heart/ That's sorry yet for thee*” (III.III.71-72)

bobo, ambos minúsculos, um ao lado do outro, imersos em uma luz cegante, em um silêncio atônito, em que ressoa o fragor precedente com mais força não fosse pela interrupção da “tempestade interior”. Aquela tempestade física que há em Shakespeare. E isso é uma das experiências mais profundas já vistas no teatro.<sup>260</sup>

No final da cena, Kent e Lear, quase se arrastando, saem juntos, de mãos dadas. Strehler conseguiu trazer à tona toda a emoção, todo o sentimento, ousou dizer, toda a catarse dessa fase tão dolorosa e difícil de Lear e, naturalmente, dos “loucos” que saem com ele de cena. O bobo permanece no palco para proferir sua cantiga. Suas palavras são cantadas em um tom triste, dissonante, na penumbra. Ao finalizá-la, o personagem se retira do palco por alguns instantes e retorna para enunciar sua profecia (1973, seq. H, p.132):

Bobo: *Prima di andarmene voglio farvi una profezia: Quando i preti si vedranno dire bene e fare male.. E gli osti aggiungerano acqua al vino e sabbia al sale. Se chi ha so perché ha, forse non sa a chi sa insegnerà. Quando gli erodi brucieranno perché non pensano come gli altri, mentre erodi che sfugiranno assassini e ladri scalti. Tutta quanta la nazione sarà in grande confusione.*<sup>261</sup>

Após proferir essas palavras, o bobo desce do palco e vai até a plateia e, diante do espectador, como se estivesse falando diretamente com ele, diz as últimas linhas de sua profecia:

---

<sup>260</sup> *E ricorderò ancora la scena della tempesta, di estrema difficoltà, in cui la visione di Lear e del ‘fool’, minuscoli entrambi, l’uno accanto all’altro, immersi in una luce abbacinante, in un silenzio attonito in cui il precedente fragore riecheggia con più forza che se non fosse stato interrotto dalla tempesta interiore, quella fisica che ha in Shakespeare, è tra le esperienze più profonde che sia dato di avere in teatro.*

<sup>261</sup> “I’ll speak a prophecy ere I go:/ When priests are more in word than matter;/ When brewers mar their malt with water;/ When nobles are their tailors’ tutors;/ No heretics burn’d, but wenches’ suitors;/ Then shall the realm of Albion/ Come to great confusion” (III.III.81-86).

*Ma quando non si farà più ingiustizia in nome della legge.. Quando non ci saranno più contadini senza soldi, artigiani coi debiti, meriti ultragiuste attese deluse, i banchieri faranno conte alla luce del sole e i ladri di ogni genere pagheranno le tasse. Allora, sarà il momento. E chi vivrà, vedrà che coi piedi sulla terra si caminerà.*<sup>262</sup>

Ao terminá-la, volta para o palco, recolhe a capa de Lear deixada no chão, cobre-se com ela e tenta sair de cena. Mas a capa é pesada e o personagem não consegue carregá-la. Desiste ao deixá-la cair no chão novamente.

Quanto ao texto desta cena, é possível afirmar que, em comparação com o texto shakespeariano, Strehler não o modificou radicalmente. A tradução textual mantém-se “equivalente” ao texto original. Por meio da simplicidade da cena, dos signos visuais nela adicionados, é possível perceber a dor do abandono, da humilhação, da tristeza que acometem Lear e que o transformam em um personagem que carrega nos ombros o peso de seus atos perversos. Lear, qual Dante no inferno em busca de Beatriz, caminha com sofrimento para a cabana, onde viverá, junto a Edgar e ao bobo, a triste realidade de sua demência.

#### 4.2.1.3 Cena IV, Ato III - Sequência L

Nesta cena, que corresponde à sequência L no texto do espetáculo strehleriano, Lear é levado por Kent à cabana e lá começa a viver uma realidade criada por sua mente. Essa cena é importante, pois dá continuidade ao processo de transição de Lear, que começou na cena anterior, com o seu “nascimento”. Se é a tempestade a responsável pelo renascimento do ex-monarca, sua transição da sanidade para o mundo da fantasia será a cabana. Seria possível afirmar que, assim como a tempestade, a cabana tem significado metafórico importante para o decurso existencial de Lear e, obviamente, para a cena em questão. Este ambiente representa um espaço de devaneios, um lugar que abriga os personagens que vivem (e os que precisam viver) de ilusão. Na interpretação de Strehler (1973, p.30), os “loucos” da obra

---

<sup>262</sup> “[...] *When every case in law is right;/ No squire in debt, nor no poor Knight;/ When slanders do not live in tongues;/ Nor cutpurses come not to throngs;/ When users tell their gold I’th’field,/ And bawds and whores do churches build,/ Then comes the time, who lives to see’t,/ That going shall be us’d with feet*” (III.III.88-94).

shakespeariana são três -- Lear, Edgar e o bobo -- e estão reunidos, nesse momento, na cabana: 1) aquele que fica realmente louco: o velho rei-louco; 2) aquele que finge ser louco: o jovem duque que faz o papel do pobre Tom; 3) aquele que é louco por profissão (e esse é para sempre): o bobo da corte. Todos ali usam algum disfarce, exceto Lear, que está visivelmente enfrentando uma fase de alucinação. Esta cena, tão importante no percurso trágico de Lear, é construída da seguinte forma no espetáculo strehleriano: no final da sequência anterior -- sequência I -- Edgar avisa ao público que assumirá a identidade de um louco -- Pobre Tom -- por meio de seu solilóquio (1973, seq. I, p.136):

*Ho sentito proclamare il bando che mi riguarda e grazie a un cavo di un albero, ho sfuggito sin ora alla caccia. Nessun porto è libero, comunque c'è una guardia che aspetta di catturarmi. Affinchè possa fuggire intento difendermi. E ho deciso di prendere la forma di una povera sentenza. Mi rendo un uomo simile a una bestia. La mia faccia m'imbocca di sporcizia. Mi annodo tutti i capelli.. impropri. Così, così, quasi nudo.. così con uno straccio.. così, così, non porterò niente per l'escuzione del cielo, mi travestirò da pazzo. Sarò uno dei poveri medicanti usciti dal manicomio di Bedlam, uno di quelli che si conficcano nelle braccia nude, intorpidimenti, mortificate, spilli, scaglie di legno, chiodi, stecchi di rosmarino. In queste horribili messe-in-scena, vagabondano per squallide fattorie, villagi, villi, muri, maledizioni isteriche, ora con preghiere, strapano qualcosa altrui carità farò così.. farò.. sarò il Povero Turlygod! No, no,... sarò il Povero Tom! D'ora in poi, io, Edgar... più niente.*<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> *I heard myself proclaim'd, / And by the happy hollow of a tree/ Escap'd the hunt./ No port is free, no place/ That guard and most unusual vigilance/ Does not attend my taking. Whiles I may scape/ I will preserve myself, and am bethought/ To take the basest and most poorest shape/ That ever penury, in contempt of man,/ Brought near to heast. My face I'll grime with filth,/ Blanket my loins, elf all my hairs in knots,/ And with presented nakedness outface/ The winds and persecutions of the sky./ The country gives me proof and president/ Of Bedlam beggars, who, with roaring voices, / Strike in their num'b and mortified arms/ Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary;/ And with this horrible object, from low farms, / Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills,/*

Figura 62 – Edgar disfarçado como o pobre Tom.



Tal atitude é tomada pelo personagem para fugir das perseguições armadas por seu irmão Edmundo. É interessante observar que Edgar, no momento em que diz, “*farò... sarò il Povero Turlygod... No, no... sarò il Povero Tom*” procura seu personagem. Ele busca “encarnar-se” na identidade de um louco. Esse fato parece evidenciar a característica metateatral que Strehler propositalmente optou por conferir à sua produção.<sup>264</sup> Ao buscar sua identidade, Edgar parece agir como um ator que busca seu personagem. Levanta-se, senta-se no chão, arrasta-se, bagunça os cabelos, molha o rosto. Tenta de todas as formas construir o personagem que passará a assumir. A partir de então, conforme nos demonstra Strehler (1973), Edgar não pode mais ser um “jovem”, mas um “Louco”, “sem idade, nem condições. Sem nada. É simplesmente um louco. Não tem pai, e nem parentes. Somente no fim da trama

---

*Sometimes with lunatic bans, sometime with prayers,/ Enforce their charity. Poor Turlygod! Poor Tom!// That's something yet: Edgar I nothing am* (II.III.1-20).

<sup>264</sup> Retomo aqui a pequena modificação feita por Strehler em seu espetáculo em relação ao texto shakespeariano. A cena que compreende o solilóquio de Edgar é a Cena III, Ato II e Strehler, possivelmente na tentativa de conceder certa linearidade à sua produção, optou por inseri-la na sequência I. Assim, o solilóquio de Edgar dá continuidade ao momento em que o bobo, Kent e Lear o encontrarão na cabana.

voltará a ser o que era antes” (1973, p.29). Levando para o palco essa interpretação, Strehler concebe um Edgar que, na pele do Pobre Tom, se reduz a nada. Tanto que, enquanto cria o seu personagem e profere as seguintes palavras, *così, così, quasi nudo...* “Edgar abandona suas vestimentas e fica praticamente nu.

Figura 63 – Edgar transformado em pobre Tom, praticamente nu.



A nudez de Edgar, propositalmente inserida por Strehler como “disfarce do pobre Tom”, parece ir ao encontro do “nada” em que o personagem se reduz: ao ter que abandonar sua digna condição de filho legítimo de Gloucester, Edgar precisa também abdicar-se de sua casa, de sua família, enfim, de sua condição estável, para viver em uma realidade “emprestada” para poder se proteger das armadilhas do inimigo e guiar os passos transviados do pai. Porém, apesar de sua condição tão deprimente, de sua vida transformada em “nada”, Strehler vê em Edgar um personagem positivo para a trama: “o polo humano justo”. Assim como Cordélia será a responsável pela redenção de Lear, Edgar salvará o próprio pai no enredo paralelo. Ambos, Cordélia e Edgar, se valerão de gestos simples para isso.

Após proferir as palavras de seu solilóquio, no qual avisa ao espectador de sua “nova identidade”, Edgar coloca sobre as costas uma capa felpuda e suja e se direciona, agora na figura do louco Pobre Tom, para o canto direito do palco. Ali, se agacha e permanece imóvel por poucos minutos. Ao construir este momento da cena, Strehler nos proporciona a imagem de um Edgar que se “transforma”, por um instante, em uma cabana. Ao ver de longe aquela “tenda”, o bobo tenta entrar e percebe que alguma coisa se move. Assustado, faz uma

balbúrdia, acreditando que se trata de um lugar mal assombrado, habitado por espíritos: “*aiuto, aiuto... un fantasma ho visto lì*”<sup>265</sup> [Socorro, socorro... um fantasma eu vi ali] (1973, seq.L,p.137). Se pensarmos na importância de Edgar na cena e na vida de Lear, eu diria que esse signo visual adicionado por Strehler faz todo o sentido. Edgar, por um momento confundido com uma tenda, parece fazer alusão à sua própria função de receptor, já que é ele quem acolhe Lear em sua loucura. Ao fingir-se de louco e participar das conversas, das atitudes e das aventuras insanas de Lear na cabana, Edgar dá vazão ao estado de demência daquele personagem, conquistando assim a sua confiança. Ao conhecer o pobre Tom, Lear, por sua vez, não se sente mais sozinho em seu sofrimento. Ao vê-lo nu e reduzido às piores condições, o ex-monarca se compadece dele e pergunta: “*tu per caso sei uno che ha dato tutto ai suoi figli per ridurti così?*”<sup>266</sup> [Tu por acaso és alguém que deu tudo às tuas filhas para estar reduzido a essas condições?] (1973, seq. L, p.137) e após vê-lo falando coisas sem coerência e agindo como um louco conclui que foram as filhas que o deixaram naquela condição: “*Sono le sue figlie che l’han ridotto così!*”<sup>267</sup> [São as filhas dele que o reduziram a essas condições] (1973, p.138).

---

<sup>265</sup> No texto original: “*Come not in here, nuncle, here’s a spirit. Help me, help me!*” (III.IV.40)

<sup>266</sup> “*Did thou give all to thy daughters? And art thou come to this?*” (III.IV.50)

<sup>267</sup> O registro visual da produção mostra que neste momento, o público ri, pois tem acompanhado, desde o início, o decurso de Lear e sua luta contra a ingratidão das filhas. Não é um momento cômico, mas grotesco e extremamente infeliz. No texto original, estas linhas correspondem às seguintes: “*Has his daughters brought him to this pass? / Couldst thou save nothing? / Wouldst thou give ‘em all?*” (III.IV.63-64).



Figura 64 – Entrada dos “loucos” no palco e Edgar ao lado direito, camuflado com o manto (caracterizando a cabana).



É como se Edgar fosse um espelho para a própria condição de Lear. Tanto que quando Kent lhe diz que o louco (Pobre Tom) não tem filhas, Lear responde: “*Crepa, impostore! Niente può averlo ridotto in questo stato se non l’ingratitude dei figli*” [Cala-te, impostor! Nada o teria reduzido a essas condições se não a ingratidão dos filhos] (1973, p.138). Em seguida, Lear, compadecendo-se de Edgar e espelhando-se nele (tanto que, ao dirigir-se a ele, Lear o chama de *Fratello*), pergunta-lhe sobre sua vida. Aqui se percebe mais uma prova da humanização de Lear: ele não se compadece de Edgar somente por ver nele um semelhante, mas por ver que ele sofre. Ao responder à pergunta de Lear, Edgar posiciona-se atrás do ex-monarca, como fez o bobo na primeira vez em que apareceu em cena: essa interpolação visual parece nos revelar que Edgar, como o bobo, ganha o afeto de Lear, pois o ex-monarca passa a dividir o peso de sua dor e percebe que existe alguém que, como ele, sofre as consequências da ingratidão de pessoas também próximas. Mais do que isso, os personagens amargam as consequências de suas escolhas, uma vez que o destino deles foi traçado a partir de então. Edgar consegue, então, arrancar a compaixão de Lear.

Figura 65 – Lear percebe o estado deplorável em que se encontra o pobre Tom.



Interessante observar a disposição dos personagens no palco neste momento: Lear encontra-se no meio da plataforma ou gangorra; Kent está ao lado direito, e Edgar ao lado esquerdo. Enquanto fala com seus interlocutores, Edgar pula na gangorra de um lado para outro. Com isso, Lear, que está no meio dela, é embalado de um lado para outro enquanto ouve Edgar. Essa gangorra, aparentemente abandonada na cabana, parece evidenciar o estado mental instável em que Lear se encontra naquele momento. Apesar de estar no meio, que deveria ser o ponto de equilíbrio, oscila cada vez mais entre a realidade e a demência. Edgar, ao terminar de narrar a sua vida desafortunada, pula da gangorra, como se estivesse saltando de um trampolim, para o chão lamacento. Lear, por compadecer-se e identificar-se com ele, atravessa a plataforma, abandona suas vestes e pula na mesma direção de Edgar, para ficar ao seu lado (também nu, ou seja, desprovido de tudo e de todos).

A posição dos atores no palco (direito e esquerdo), vista da plateia, nos conduz a uma inferência significativa para este momento da cena. No âmbito da neurociência, o lado direito do cérebro é a parte responsável pelo despertar das emoções; é o lado visual, instintivo, sentimental, ao passo que o esquerdo é o lado da razão, do raciocínio e da objetividade. Edgar está no lado esquerdo, ou seja, no lado da razão: ele não está louco de fato, mas tem consciência de que precisa ocupar a identidade de um louco para sobreviver. Suas ideias e seus atos são completamente conscientes. Kent, por outro lado, é consciente, não precisa tomar disfarces de louco, mas lamenta a tristeza de Lear e sente pelo sofrimento de seu senhor. Ele se posiciona ao lado direito, lado das

emoções, dos sentimentos e das intuições. Lear, por sua vez, oscilando entre o mundo real e a ilusão, permanece no meio desses dois polos. Enquanto atravessa lentamente a passarela, a mesma música dissonante que o acompanhou no momento da tempestade o acompanha agora, acentuando, mais uma vez, toda sua dor e sofrimento.

A cabana, portanto, parece estar imersa em um ambiente circense. Os personagens estão “interpretando” seus papéis e o clima de fantasia prevalece. Estão fora da realidade e todos parecem compactuar com aquele mundo de ilusão. Embora possa parecer cômico algumas vezes, a cabana parece revelar as mais profundas dores humanas: as dores da humilhação, do abandono e da indiferença. A atitude de Lear, ao optar por seguir Edgar, evidencia claramente o quadro de dois homens abandonados, traídos pelo destino, mas unidos pelo sofrimento: dois homens desprovidos de família, de amigos, de um lar e, até mesmo, do próprio nome (seria útil ter um nome nessas condições?), jogados na lama, naquele solo vazio, sem vida, sem fertilidade.

Figura 66 – Posição dos personagens na “gangorra”: Lear em meio a Kent e a Edgar.



Figura 67 – Lear despe-se dos mantos.



Enquanto os personagens “se divertem” na “casa de campo”, Gloucester entra em cena com uma tocha na mão, conforme a rubrica do texto original, e Strehler opta por mantê-la em seu espetáculo. Demonstrando curiosidade, Edgar o persegue e faz com que a tocha caia. Lear encontra-se completamente demente, desprovido de qualquer noção de realidade. Gloucester, observando aquele ambiente de dementes e compadecendo-se do estado de Lear, tenta tirá-lo da cabana e avisá-lo que as filhas pretendem prendê-lo, mas Lear, por encontrar-se imerso em sua insana realidade (ou melhor, em sua insana ilusão), não dá ouvidos: entende-se somente com Edgar (o pobre Tom), que nesse momento é, para Lear, um filósofo tebano (caracterizando-se com uma “toga” feita com o manto de Lear) e um de seus cavaleiros.

Figura 68 – Gloucester tenta avisar Lear (que já está completamente demente) das ameaças armadas contra ele.



Figura 69 – Todos os “dementes” entram juntos no refúgio em Dover.



O velho monarca, por se identificar com Edgar, não quer deixá-lo sozinho na cabana. Quando Gloucester o manda entrar no abrigo, pois Tom reclama sentir frio (*"Tom sente freddo"*), Lear responde que ele sairá com eles, pois se tornou um de seus cavalheiros. *"però viene anche lui: voglio parlare ancora un po' con il mio filosofo preferito. Vi assumo, signore, come uno dei miei cento di scorta"*<sup>268</sup> [Mas, ele também vem conosco: quero falar mais um pouco com meu filósofo preferido. Senhor, euo assumo como um dos meus cem cavalheiros]

<sup>268</sup> *"With him; / I will keep still with my philosopher"* (III.IV.176).

(1973, p.143). Os personagens saem lentamente e de mãos dadas, caminhando com dificuldade enquanto a música escolhida para esse momento parece conferir um clima lastimável à saída dos dois que, como Dante no inferno, parecem caminhar com dificuldade rumo a outro abrigo.

#### 4.2.1.4 Cena VI, Ato III - Sequência N

A continuação da cena anterior, em que a loucura dos personagens atinge o ápice, está na sequência N, que corresponde à Cena VI, Ato III do texto shakespeariano. Os personagens “loucos” da trama, que saíram de mãos dadas na Sequência L, entram neste novo abrigo também de mãos dadas. A pedido de Gloucester, se mudam para uma casa de campo pobre, abandonada, no interior de Dover.

Esse segundo refúgio no espetáculo strehleriano é caracterizado por uma espécie de jangada, ou melhor, por uma plataforma quadrada, de madeira, que abriga todos os personagens. Quando sobem juntos nessa jangada, a luz se acende sobre eles e o som de metais que embala a tragédia de Lear volta a tocar. Interessante observar que a mesma música faz com que Lear repita sempre o mesmo gesto: ao ouvi-la, o monarca toca o peito na altura do coração, como se a música expressasse toda a sua dor e angústia. No canto esquerdo dessa espécie de jangada há várias banquetas empilhadas, onde se senta o bobo e permanece ali, enquanto Lear “se prepara” para executar suas atividades insanas.

Figura 70 – Personagens reunidos na “jangada”, signo que demonstra a entrada no abrigo.



Quando os personagens já se encontram posicionados pela casa de campo, Lear anuncia que procederá com o “julgamento” das filhas: “*Io qui a tutti rendo noto che cito in giudizio le mie figlie! Si proceda!*”<sup>269</sup> [Eu, aqui, informo a todos que o julgamento de minhas filhas aconteça] (1973, seq. N, p.147). Em seguida, distribui os “papéis” (funções) para cada personagem ali presente que participará do julgamento: o bobo como juiz de toga, Kent como júri, e Edgar como seu “salomônico colega” (fisicamente caracterizado como tal, com o manto de Lear na cabeça). Neste momento da cena, Strehler nos apresenta um Lear em estado, tanto físico quanto psicológico, desalentador. Ele se veste com aquele mesmo manto velho usado por Edgar na sequência anterior e encontra-se pálido, exausto, quase sem forças para falar. Aquela mesma música que expressa o sofrimento (e a dor) continua à medida que ele caminha na plataforma e anuncia a todos a audiência com as filhas.

Eu diria que, nesse momento, Strehler parece retomar a ideia de um ritual e nos concede uma imagem de um Lear que, para enfrentar um novo rito de passagem, organiza outro acontecimento em seu “reino”. Dessa vez, o evento, ou o ritual, fará com que Lear, que por ora se encontra no ponto culminante de seu devaneio, encontre meios para aliviar sua dor (enquanto o ritual da partilha do reino o conduziu ao “caos”, o ritual da autopsia de Regan e Goneril o fará externalizar todo o ódio que agora sente pelas filhas). Lear procede em seus atos insanos e Kent, ao seu lado e em plena consciência, tenta ajudá-lo e o aconselha a repousar. Mas Lear responde que repousará somente depois do julgamento das filhas (como ele realmente faz, ao desmaiar após fazer a “autópsia” em suas filhas).

---

<sup>269</sup> “Essas linhas são uma interpolação verbal de Strehler. Elas não existem no texto original, pois Lear não anuncia o julgamento, somente distribui os papéis para cada personagem, dizendo: “*I’ll see their trial first, bring in their evidence. [To Edgar] Thou robed man of justice, take thy place, / [To the Fool] And thou, his yoke-fellow of equity, / Bench by his side. [To Kent] You are o’th’commision*” (III.V.35-39).

Figura 71 – Lear distribui os papéis dos participantes da autópsia.



Na plataforma, organizada para o acontecimento de Lear, o monarca, então, dá um passo a frente e chama “imaginariamente” as filhas para o julgamento. Regan e Goneril estão representadas pelas duas cadeiras posicionadas em cada lado da jangada. Lear as pega e as coloca no interior da jangada, uma longe da outra. No espaço entre elas, estende um lençol branco, transformando aquele vácuo em uma espécie de mesa cirúrgica, onde procederá com a autópsia. Novamente, Strehler parece nos conferir uma semelhança com o ritual da primeira cena: na partilha do reino, Lear chamou as filhas para uma espécie de “prova de amor”, cuja “vencedora” ganharia a parte mais generosa do reino. Ali, nesse momento, Lear -- na fase caótica de sua existência -- “convoca” as filhas para outra espécie de julgamento. Aqui, Lear irá julgá-las de acordo com o “coração” que encontrar no corpo das filhas, ao passo que no seu primeiro ritual, Lear as julga pela aparência e pela ostentação de seu discurso.

O monarca, então, já sem forças, desolado e sem razão, anuncia a todos os “presentes” que o julgamento irá começar: Kent continua a insistir para que Lear repouse, pois percebe o quanto é deprimente a situação em que ele se encontra. Mas o velho não se importa com as palavras de Kent e, ignorando seu conselho, diz que dará início ao processo.



Figura 72 – Lear chamando imaginariamente as filhas para a autópsia.



Lear procede em seu “ritual”. Pausadamente, afasta o lençol, agacha-se lentamente e, com a mão esquerda, apanha um tomate (que é, para ele, o coração de Regan). Ao “retirá-lo” do corpo da filha, Lear, lenta e intensamente o amassa, como se estivesse destruindo com satisfação aquele coração leviano, vazio e frio. Em seguida, o velho rei, desolado e sem forças, cai indefeso no chão e, como Dante no caminho do inferno, desfalece naquele solo lamacento e sem vida. Neste momento, o Bobo profere suas últimas palavras: “*ed io, a mezzogiorno a letto me ne andrò e dormirò, dormirò*”,<sup>270</sup> [e eu, ao meio dia, irei para a cama e dormirei, dormirei] (1973, seq. N, p.150) e sai de cena, pois, a partir desse momento, Lear entrará em uma nova fase. O desfalecimento surge aqui como um rito de passagem. A partir desse “ritual” caótico e ilusório, Lear passará para uma nova etapa em seu percurso existencial. O bobo se retira, pois não há mais espaço para ele. Na interpretação de Strehler, “Lear está no ápice de sua insanidade. Está sozinho consigo mesmo e não há mais lugar para o bobo que, nesse momento, sai de cena, levando, junto a Kent, o corpo inerte do velho monarca” (1973, p.38). É este o sinal que indica o fim de seu papel no espetáculo.

<sup>270</sup> “*And I’ll go to bed at noon*” (III.V.85).

Figura 73 – Lear preparando o espaço onde procederá com a autópsia.



Figura 74 – Lear no processo da autópsia.



Figura 75 – Lear amassa o “coração” da filha.



Após o desfalecimento de Lear e do bobo, Kent, em uma atitude agressiva, grita e tira o lençol exposto sobre as cadeiras e joga-o ao chão, como se não suportasse mais acompanhar o sofrimento de seu senhor. Posteriormente, desolado e triste, senta-se em uma das cadeiras. Nesse ínterim entra Gloucester, procurando por Lear, com o intuito de levá-lo a Dover, para protegê-lo dos inimigos. Kent, então, com a ajuda de Gloucester e do bobo (que se desperta ao ser chamado por Kent) coloca Lear desacordado em uma espécie de maca e saem de cena carregando o corpo inerte do velho monarca.

Figura 76 – Gloucester, o Bobo e Kent carregam o corpo inerte de Lear.



Como última parte da cena, Edgar, sozinho no palco, professa o solilóquio que se baseia na comparação de seu sofrimento com o de Lear. O personagem finaliza dizendo que sua dor parece insignificante perto da dor do velho monarca, que sente as duras consequências do abandono das filhas. Nesse momento, conforme nos demonstra Strehler (1973), Shakespeare nos apresenta um Edgar capaz de salvar, capaz de fazer o espectador refletir sobre o sofrimento humano. Suas palavras em *Re Lear* são pronunciadas com seriedade. Paradoxalmente, Edgar aprende sua lição na cabana, nesse ambiente caótico, onde reina o desconsolo e a inquietação da demência. Como jovem, ele não só demonstra respeito pelos mais velhos, mas “revoluciona” (salva e edifica), de modo criativo, a existência desses velhos e, portanto, torna-se a esperança das novas gerações. Um exemplo dessa força restauradora de Edgar está no momento em que o jovem salva Gloucester do suicídio. Após pular do falso precipício criado por Edgar e perceber que não morreu, Gloucester se desespera e é Edgar quem o abraça, procurando animá-lo, e diz em seu ouvido: “*D’ora in poi cerca di nutrire pensieri liberi e forti*” [De agora em diante, procure nutrir pensamentos livres e fortes] (1973, p.174).

Outra prova da força restauradora de Edgar está no final da produção quando ele é encarregado de dizer o último solilóquio, que se refere ao respeito que os jovens devem prestar aos velhos. Edgar é, portanto, a semente de um futuro promissor, é a esperança das novas gerações em um mundo tão instável e arruinado como este no qual se encontram Lear e seu pai, Gloucester.

Quanto ao texto, Strehler omitiu a conversa entre Edgar, o Bobo e Lear, que acontece logo após a saída de Gloucester. Essa conversa, no texto original, começa na linha 6 e termina na 31. Portanto, esta cena no espetáculo strehleriano já começa com o anúncio de Lear acerca da “autópsia” que fará nas filhas. O diretor provavelmente optou pela omissão deste trecho para conceder à cena certa linearidade com a sequência anterior e também para não romper o “clima” melancólico dos loucos no abrigo, uma vez que o diálogo entre Edgar, o bobo e Lear tem um leve tom de anedota, como se eles estivessem “brincando” para passar o tempo.

Após o seu segundo desfalecimento, que acontece no final dessa cena, Lear aparece no palco no final da sequência R, que corresponde à Cena VI, ato IV, do texto shakespeariano, em condições lamentáveis. Na cena em questão, o monarca aparece com sua coroa de papel, enunciando as mesmas palavras do ritual da partilha do reino e anda de

um lado para o outro, sem rumo, como se estivesse fora da realidade. A rubrica do texto original nos informa que Lear entra em cena com uma coroa de flores sobre a cabeça, mas Strehler a substitui por uma de papel, possivelmente querendo ridiculizar ainda mais a decadente realeza de Lear. Ali, o monarca encontra Gloucester, que também está em uma situação deplorável, e divide com ele suas dores existenciais. Os velhos, nesse momento do espetáculo de Strehler, estão caracterizados de um modo tão semelhante que, a princípio, podem confundir o espectador. A caracterização quase idêntica dos personagens alude ao destino deles, tão semelhante em suas desventuras e ilusões.

Figura 77 – Lear em seu estado de extrema demência, com a coroa de papel.



Figura 78 – Os dois velhos com destinos iguais, caracterizados semelhantemente, que dividem as suas dores.



No final desta cena, após vivenciar esse momento lúgubre com Gloucester, o monarca é retirado do palco em uma camisa de força pelos

cavalheiros. Assim, acreditando estar indo para alguma festividade, o monarca diz com serenidade *finirò in bellezza, come uno sposo vestito a festa*,”<sup>271</sup> [fecharei com chave de ouro, como um noivo vestido para a festa] (1973, seq. R, p.175). Não tardará para ele reencontrar Cordélia.

Figura 79 – Lear na camisa de força.



#### 4.2.1.5 Cena VII, Ato IV - Sequência U

O monarca, portanto, “vestido como um noivo em dia de festa” se prepara para reencontrar Cordélia na sequência U, que corresponde à cena VII, Ato IV no texto shakespeariano. É o momento, segundo Strehler, que marca “o surgimento de uma incrível paz após um grande tormento” (1973, p. 28). É aqui um dos pontos altos da trama, uma cena de grandeza absoluta, que “tem um efeito dramaticamente perfeito, porque é simples, lógica, natural, poética, dramatúrgica” (1973, p.28). Ao retomar a consciência e se deparar com a figura cândida de Cordélia, Lear acredita ter morrido e, depois de seu purgatório em vida, ter alcançado os céus. Strehler buscou enfatizar a importância desse momento na vida de Lear e de Cordélia e explorar a “paz celestial” daquela situação. Em suas anotações, o diretor revela como gostaria de arquitetar essa cena em seu espetáculo (1973, p.31):

Uma imagem comovente: um homem muito velho como uma criança recém-nascida de um sono de morte, grisalho e diáfano, as mãos recolhidas, unhas pequenas, incrivelmente transparentes, no colo de uma jovem quietamente sentada, que lhe

<sup>271</sup> “*I’ll die bravely, like a smug bridegroom,/ What?/ I will be jovial. Come, come, I am a king, / Masters, know you that?*” (IV.VI.198-200).

acaricia lentamente os cabelos, os afasta de sua testa cheia de rugas azuladas como veias finíssimas. O gesto doce, o sorriso, a ternura, a compaixão, o amor, a piedade para a vida que refloresce. O velho tem os joelhos dobrados, os punhos quase cerrados e respira mal. Depois, abre os olhos e fita os da jovem. O velho é o pai. A jovem é a filha. O pai que renasce para a vida (a vida mais verdadeira) da filha que sempre o amou. A filha-mãe, eternamente. É o círculo da vida e das idades que se fecha em um gesto, em um ato de amor.<sup>272</sup>

Assim que as luzes do palco se acendem dando início à sequência, os papéis se invertem: Cordélia, a filha, assume o papel de mãe de Lear. O rei, tão vulnerável quanto uma criança recém-nascida, encontra proteção e aconchego no colo da herdeira, que acaricia os cabelos grisalhos do velho monarca. O instinto maternal e o cuidado com o genitor são expressados na voz quase angelical de Cordélia quando ela cantarola: *“dormi, dormi dolcemente, e un sonno profondo risani la grande ferita di un padre ridiventato bambino”*<sup>273</sup> [dorme, dorme docemente e um sono profundo cura a grande ferida de um pai que voltou a ser criança] (1973, seq.U, p.185), como se estivesse embalando uma criança para o seu sono. Após proferir essas palavras, a personagem acaricia a face de Lear e ao dizer *“sulle mie labra, la*

---

<sup>272</sup> *Un' immagine lancinante: un uomo vecchissimo come un bambino appena nato da un sonno di morte, bianco e diafano, le mani raccolte, piccole unghie incredibilmente trasparenti, nel grembo di una giovanissima quietamente seduta, composta, che gli accarezza lenta i capelli, li scosta dalla fronte piena di crepe azzurre come vene sottilissime. Il gesto dolcissimo, il sorriso, la tenerezza, la pena, l'amore, la pietà per la vita che ritorna, che riaffiora. Il vecchio ha le ginocchia piegate, i pugni quasi stretti e respira appena. Poi apre gli occhi e fissa quelli della giovane. Il vecchio è il padre. La giovane è la figlia. Il padre che rinasce alla vita (la più vera di sé) dalla figlia che l'ha “amato sempre”. La figlia-madre, eternamente. Il cerchio della vita e delle età, che si chiude in un gesto. In un atto d'amore.*

<sup>273</sup> Esta fala é uma interpolação de Strehler para enfatizar que naquele momento Lear tornou-se uma criança e “renasce” nos braços de Cordélia. A personagem canta essas linhas, como se fossem palavras de uma canção de ninar, o que parece colocar em evidência o momento Cordélia-mãe, que acolhe Lear-pai criança.

*medicina per te*<sup>274</sup>[...] [em meus lábios está o remédio para ti] (1973, seq. U, p.185) a beija, tocando primeiramente com as mãos e posteriormente pousando as mãos sobre sua testa. Em seguida continua proferindo as palavras de “consolo” enquanto zela pelo sono do pai: “*anche se tu non fossi stato loro padre queste tue ciocche bianche avrebbero dovuto suscitare a gara la loro pietà. Era questo un viso da espore ai venti infuriati e costringere a sfidare il cupo tuono della folgore tremenda sotto il rapido fulmine dei lampi serpeggianti nel cielo*”<sup>275</sup> (1973, seq.U, p.185).

Figura 80 – Cordélia ao lado do pai desfalecido.



Após proferir essas palavras com uma serenidade quase angelical, Cordélia começa a acordar o pai, dizendo: “*svegliati, svegliati*” [acorda, acorda] (1973, seq. U, p.185). Lear, então, como uma criança recém-nascida começa a movimentar-se e Cordélia se movimenta junto ao pai, como se estivesse participando daquele nascimento. O monarca alonga-se, exatamente como o faz umacriança ao sair do útero da mãe.

<sup>274</sup> “*O my dear father, restoration hang/ Thy medicine on my lips, and let this kiss/ Repair those violent harms that my two sisters/ Have in thy reverence made*” (IV.VII.25-27).

<sup>275</sup> “*Had you not been their father, these white flakes/ Did challange pity of them. Was this a face/ To be oppos'd against the [warring] winds?/ [To stand against the deep dread-bolted thunder?/ In the most terrible and nimble stroke/ Of quick cross lighting? to watch- poor perdu!-/ With this thin helm?]*” (IV.VII.29-35).



Figura 81 – Lear estica-se e prepara-se para “nascer”.



A filha, então, continua a conversar tranquilamente com o pai: “*mi conosci?*” E o monarca, ao despertar, não reconhece Cordélia de imediato e, ao sentir-se fora de seu “habitat”, responde à filha: “*fai male a tirarmi fuori della tomba. Tu sei buona, ma io sono incatenato a una ruota di fuoco. Le mie lacrime scuottano come piombo fuso*”<sup>276</sup> [Fazes mal em me tirar da tumba. Tu és bondosa, mas eu estou preso em uma roda de fogo. Minhas lágrimas escorrem como chumbo derretido] (1973, seq. U, p.187). E Cordélia, mais uma vez, pergunta ao pai: “*mi conosci?*” [reconheces-me?] E ele, acreditando estar “fora de seu túmulo”, diz a Cordélia: “*Sei uno spirito? Quando sei morta? Dove sono stato? Dove sono? Bella la luce del giorno*”<sup>277</sup>. [És um espírito? Quando morreste? Onde estive? Onde estou? É bela a luz do dia] (1973, seq.U,p.187). Ao dizer essas palavras, Lear se arrasta no chão e, como se estivesse “nascendo” em um parto normal, “nasce” de Cordélia.

---

<sup>276</sup> “*You do me wrong to take me out o’th’grave: / Thou art a soul in bliss, but I am bound/ Upon a wheel off ire, that mine own tears/ Do scald like molten lead*” (IV.VII.45-47).

<sup>277</sup> “*You are a spirit, I know, [when] did you die? [...] Where have I been? Where am I Fair daylight?*” (IV.VII.48-51).

Figura 82 – Lear em movimento de parto. A imagem que se tem é de que Cordélia está “parindo” Lear.



Enquanto o monarca se levanta, Cordélia o conduz em seus movimentos, como uma mãe protege seu filho quando ele começa a dar os primeiros passos. Quando Lear já se encontra de pé, professa com pesar as seguintes palavras: “*io sono stato vittima di un grande inganno. Potrei anche morire di pietà a vedere un altro come te e non so cosa dire. Non posso nemmeno giurare che queste siano le mi mani che ha uno spillo*” [Fui vítima de um grande engano. Eu poderia até mesmo morrer de piedade ao ver um outro como tu e não sei o que dizer] (1973, seq. U, p.185). Neste momento, Cordélia, que se encontra atrás do pai, tira um próprio fio de cabelo e coloca nas mãos do seu genitor. Lear, por sua vez, crava o fio na palma de sua mão, como se estivesse cravando um alfinete e diz: “*pulge, fossi sicuro d’existere...*” [Fere, tinha certeza de existir]. Cordélia, abraçando o pai e voltando-o em sua direção, diz: “*guardami. Stendi le tue mani sul mio capo*”<sup>278</sup> [olhe para mim, estende tua mão sobre minha cabeça] (1973, seq. U, p.187). Lear, então, ao ver Cordélia, deixa-se cair para se ajoelhar diante da filha, mas ela não permite e, segurando o pai nos braços, diz: “*Non inginocchiarti davanti a me*”<sup>279</sup> [Não se ajoelhe diante de mim]. O velho, então, aborrecido e possivelmente constrangido pela presença da filha que o acolheu, professa as seguintes palavras: “*non prendetevi gioco di me, per favore. Io sono un povero vecchio sciocco. Ho ottanta anni, non uno di più, né*

<sup>278</sup> “O, look upon me, sir, / And hold your hand in benediction o’er me.” (IV.VII.56-57).

<sup>279</sup> “[No, sir,] you must no kneel” (IV.VII.58).

*uno di meno e ho tanta paura di nonavere in cervello tutto a posto*”<sup>280</sup> [não brinquem comigo, por favor. Sou um pobre velho tolo. Tenho oitenta anos, nem um de menos, nem um de mais e tenho medo de não estar com a mente no lugar] (1973, seq. U, p.187). É interessante observar que esse velho homem, ao recuperar a consciência, encontra novamente a identidade que antes havia perdido. Revela, agora, ter 80 anos e mesmo assim ter medo de sua condição. Esse é o único momento da obra em que Lear nos revela sua idade. Strehler acredita que seja esse o momento em que velho rei assume-se como é, pois encontra-se agora em outro patamar de maturidade.

Figura 83 – Lear já “nascido” para esse mundo e em seguida encontrará Cordélia, que está ao seu lado como guia e como receptora.



Esse momento marca a conscientização de Lear de sua natureza humana e, ao mesmo tempo, uma condição frágil. Ele não se dá conta somente de sua identidade, mas também do mal que causou à Cordélia e das consequências que enfrentou por isso. Suas palavras, agora, são proferidas com serenidade, pois, nesse mísero percurso de sua existência, pôde finalmente renascer e encontrar a paz. Nesse momento da cena, Strehler nos concede o retrato de um novo Lear, totalmente diferente daquele monarca autoritário que se apresentou no palco para anunciar a partilha do reino, e daquele pai colérico abandonado pelas filhas. Conforme ele revela (1973, p.28), “quem fala agora é Lear, mas ao mesmo tempo, é outro Lear: fala com pacatez e, sobretudo, com uma

<sup>280</sup> “*Pray do not mock me. / I am a very foolish fond old man, / Fourscore and upward, not an hour more nor less;/ And to deal plainly,/ I fear I am not in my perfect mind*” (IV.VII.59-61).

infinita tristeza: ele que nunca conheceu a melancólica contemplação da vida”. Assim, o diálogo que o monarca estabelece com Cordélia é triste e, até mesmo, constrangedor, mas é também sereno e nos prova que o velho monarca está em outro patamar de sabedoria e entendimento.

Após revelar a todos com humildade sua verdadeira condição, Lear diz a Cordélia: “*mi sembra di conoscerti*” [parece-me que te conheço] e olhando para Kent que está do outro lado do palco, continua: “*e di conoscere anche questo uomo*” [e que conheço também este homem]. E continua seu discurso, olhando para o público: “*Ma sono in dubbio, perché questo posto non lo conosco e per quanto mi sforzì non riesco a ricordarmi di quest’abito. Non so dove ho dormito la notte scorsa. No, non ridete di me*”<sup>281</sup> [Mas eu estou em dúvida, porque não conheço este lugar e por mais que eu me esforce, não consigo me lembrar destas vestes. Não sei onde dormi a noite passada. Não, não riam de mim] (1973, p.188). Após proferir essas palavras com desalento e com certa aflição, Lear olha para Cordélia e finalmente reconhece nela sua filha: “*Ecco, ora quanto è vero che sono un uomo. Credo che questa signora sia mia figlia Cordelia*” [Eis que é verdade. Sou um homem. Acredito que esta senhora seja minha filha Cordélia] (1973, p.188). E a filha, emocionada, responde ao pai: “*si, sono io, sono io*”<sup>282</sup> [sim, sou eu, sou eu] (1973, p.188). Ao ver as lágrimas da herdeira, Lear diz: “*Le tue lacrime bagnano?*” [As tuas lágrimas molham?]. E, tocando o rosto da filha, diz, “*Si, è vero. Ti prego, non piangere. Se hai del veleno per me, damelo, lo berrò. Tu non puoi perdonarmi perché... le tue sorelle, questo lo ricordo, mi hanno fatto del male. Tu ne avresti motivo, loro no.*”<sup>283</sup> [Sim, é verdade. Imploro-te, não chore. Se tens um veneno para mim, dá-me que eu beberei. Tu não podes me perdoar porque... as tuas irmãs, isso eu me lembro, me fizeram mal. Tu terias motivo, elas, não]. E Cordélia, abraça o pai com ternura e responde: “*nessun motivo, nessun motivo*” [Nenhum motivo, nenhum motivo]. No final da cena, antes de deixar o palco, o monarca tenta localizar-se e pergunta a Kent: “*sono in*

<sup>281</sup> “*Methinks I should know you, and know this man, / Yet I am doubtful: for I am mainly ignorant/ What place this is, and all the skill I have/ Remember not these garments; nor I know not/ Where I did lodge last night. Do not laugh at me,/ For (as I am a man) I think this lady/ To be my child Cordelia*” (IV.VII.63-68).

<sup>282</sup> “*And so I am. I am*” (IV.VII.69).

<sup>283</sup> “*Be your tears wet? Yes, Faith. I pray weep not./ If you have poison for me, I will drink it./ I know you do not love me, for your sisters/ Have (as I do remember) done me wrong:/ You have some cause, they have not*” (IV.VII.70-74).

*Francia?*<sup>284</sup> [Estou na França?], e ele responde: “*nel vostro regno, maestà*”<sup>285</sup> [Em vosso reino, majestade].

Figura 84 – Lear encontra-se com Kent e Cordélia.



As últimas palavras do monarca parecem sugerir um desconsolo, pois ele, ciente de que já não é mais dono de seu reino e que não é mais uma “majestade”, acredita estar sendo enganado por Kent e por Cordélia. Pesaroso e constrangido, diz: “*non inganatemi. Come dovete avere pazienza. Dimenticate e perdonate. Sono vecchio e un po’ svanito*”<sup>286</sup> [Não me enganem. Como devem ter paciência. Perdoem e esqueçam. Estou velho e um pouco esquecido] (1973, seq.U, p.188). Após proferir essas palavras, o personagem deixa lentamente o palco, em silêncio, e a cena chega ao fim.

Em relação ao texto shakespeariano, Strehler fez leves modificações nessa cena, tanto no âmbito visual quanto no textual. Na obra original, a cena começa com o diálogo de Cordélia, Kent e o médico sobre o desfalecimento de Lear. A rubrica sugere que Kent encontra-se disfarçado como Caius e só no final aparece a Lear sem disfarces. No espetáculo Strehleriano, em contrapartida, não há a presença do médico e a cena começa com Lear desvanecido no colo de Cordélia. Assim, o colóquio entre os três personagens (que começa na linha 1 e vai até a 23 da obra original) foi omitido e a cena strehleriana inicia com Cordélia que diz ao pai: “*dormi, dormi dolcemente, e un*

<sup>284</sup> “*Am I in France?*” (IV.VII.75)

<sup>285</sup> “*In your own kingdom, sir.*” (IV.VII.76).

<sup>286</sup> “*You must bear with me./ Pray you now forge, and forgive; I am old and foolish*” (IV.VII.82).

*sonno profondo risani la grande ferita di un padre ridiventato bambino*” (1973, p.185). Kent reaparece no final, sem disfarces, para que Lear reconheça nele o fiel sudito que o acompanhou durante toda sua estrada de padecimento. Para criar tal efeito, Strehler apresenta Kent com as mesmas vestes de cavaleiro que usava na partilha do reino.

Vale mencionar que esse novo “nascimento” de Lear difere e muito dos anteriores. Percebe-se claramente que, nos momentos finais do espetáculo, o personagem encontra-se mais sereno e, de certa forma, mais equilibrado do que outrora. A presença de Cordélia parece aplacar a sua dor e iluminar a sua existência. Aliás, a metáfora do nascimento nunca fora mais explícita durante a peça do que neste momento, como se pode constatar na figura 80. É como se Lear, ao renascer de Cordélia, herdasse os gens da sabedoria e da serenidade. Tanto que nessa nova fase de sua existência, ele consegue reconhecer sua verdadeira condição e sente-se embaraçado pela recepção tão calorosa daquela que um dia foi deserdada por ele.

O diretor retorna à imagem do nascimento na sequência Z, que corresponde à Cena III, Ato V do texto shakespeariano, em que Lear entra no palco carregando o corpo inerte de Cordélia. Quando as luzes se acendem, somente a cabeça de Cordélia aparece através de uma abertura na grande tela que cobre o palco. Lear aparece aos poucos, carregando-a no colo. É como se Cordélia estivesse “rompido” a placenta e estivesse, paradoxalmente nascendo para a morte, ou melhor, nascendo já morta, como um aborto, como sinalização de que não há mais vida, não há mais nada deixado para Lear naquele mundo tão perverso e tão cruel no qual se encontra.

Quando Lear diz, “*io lo so, quando uno è morto o vivo; e lei è morta, morta come la terra*”<sup>287</sup> [Eu sei quando alguém está morto ou vivo; e ela está morta, morta como a terra] (1973, p.206), ele nos remete à função estéril daquele solo lamacento, vazio, sem vida. Conforme descreve Rubini (1973), a entrada pelo fundo do palco, através da grande tela, foi justamente pensada por Strehler como mais uma forma de nascimento e, assim como uma criança, Cordélia sai daquele enorme ventre, apontando, primeiro de tudo, a cabeça. Lear, ao trazer esse corpo, sofre, pois é pesado, mas sofre também por causa desse “nascimento para a morte” que acomete sua filha mais amada. O diretor demonstra em suas anotações como pensou na construção desse momento (1973, p.40):

---

<sup>287</sup> “*I know when one is dead, and when one lives;/ She’s dead as Earth*” (V.III.261).

No fim, quando Lear traz Cordélia para o palco, Cordélia está em seus braços: a ideia é de um fantoche quebrado, um pequeno fantoche pálido, exangue, com o rosto branco, branco. Lear a carrega exatamente como um pequeno fantoche, quase fazendo-na arrastar as pontas dos pés pelo chão, segurando-a em seus braços, ao seu peito, com fadiga, porque, apesar de tudo, ela pesa. Os pezinhos tocam a lama e, às vezes, rastejam deixando uma longa marca.<sup>288</sup>

Figura 85 – A morte de Cordélia retratada como um nascimento. A imagem que se tem é que sua cabeça partiu a “placenta” e ela agora nasce morta, como num aborto.




---

<sup>288</sup> *Al fine quando Lear porta dentro Cordelia, Cordélia è nelle sue braccia: l'idea di un fantoccio rotto, un fantoccino pallido, esangue, dal viso bianco, bianco. Lear la porta proprio come un fantoccino, quasi facendole trascinare le punte dei piedi per terra, tenendola abbracciata, al petto, con fatica, perchè pesa, nonostante tutto. I piedini sfiorano il fango e, qualche volta, strisciano lasciando una riga lunga.*

Figura 86 – Em seguida, Lear aparece por trás da tela carregando o corpo inerte de Cordélia.



Outro aspecto significativo da cena é que, ao caracterizar Cordélia como um fantoche, Strehler parece acentuar a relação Cordélia- Bobo à que tanto se refere em sua produção: Cordélia como espelho do Bobo, como reflexo que surge após o renascimento de Lear, para acompanhá-lo em seu novo percurso existencial.

Figura 87 – Lear “brincando” com as mãos de Cordélia: Alusão ao louco.



Ao perceber que Cordélia está morta, Lear desesperadamente mexe com seus braços como se estivesse brincando com uma boneca e tal atitude, segundo Strehler (1973), parece, por um momento, uma imagem analógica do louco. Tanto que o monarca contempla Cordélia e



diz, “*T’hanno impiccato, povero matto mio!* [mataram-te, meu pobre bobo] (1973, p.207). E Lear, nessa cena, acolhe o corpo indolente de Cordélia, exatamente como acolheu o Bobo em meio à tempestade. Após estender o corpo de Cordélia no chão lamacento, Lear se deixa cair lentamente o lado da filha e também morre. Nesse momento, Strehler nos concede o retrato de dois seres humanos, minúsculos, indefesos, inertes sobre aquele solo infértil do reino de Lear.

#### 4.3 SIGNOS RECORRENTES QUE MARCAM O PERCURSO DOLOROSO DE LEAR

Reconsiderando aqui a análise apresentada, é possível concluir que nessa encenação Strehler conseguiu traduzir semioticamente o trajeto de Lear originalmente pensado por Shakespeare. Fez isso, como vimos, por meio de um complexo e peculiar percurso de reinterpretação e reescrita não somente verbal, mas, sobretudo, visual e acústica: a coroa de papel, o manto, a nudez, os efeitos da tempestade, o mapa, a criação do ritual e o símbolo do nascimento foram alguns elementos que concederam grande força emotiva, ideológica e metafórica para as cenas do percurso trágico de Lear; Strehler conseguiu expor ao público italiano esse percurso do personagem, transformando seu trajeto em um verdadeiro caminho de sofrimento e de redenção. Na análise da tradução intersemiótica, foi possível perceber a importância do papel do diretor em dar vida, na Itália da década de 70, às palavras de um célebre texto shakespeariano, desencadeando, por meio da polissemia dos signos não verbais, a percepção implícita no texto escrito, que explode e se revela completamente na encenação.

Retomando, então, as palavras de Kott acerca da “não-encenabilidade” de *Rei Lear*, é possível perceber o quanto, ao contrário, a produção de Strehler é especial nesse sentido. E a construção do percurso de Lear no espetáculo de Strehler se deve, a meu ver, em primeiro lugar, à exaustiva busca por signos que pudessem visualizar efetivamente cada etapa da evolução (ou involução) da consciência do velho monarca, evidenciando, assim, sua centralidade e nos mostrando, de forma eficiente, esse processo gradativo de destruição. No início nos deparamos com um Lear dominador, autoritário, “condutor do ritual”, vestido como rei. E esse ritual é aquele que trará, como na caixa de pandora, o surpreendente rito de passagem de Lear.

Em seguida, após o sonoro “*niente*” de Cordélia dito de modo potencialmente objetivo, encontramos um Lear furioso, no entanto ainda crente que está no poder. Strehler nos mostra, assim, a força da resposta

de Cordélia ao revelar-nos o “caos” que ela, dita com toda expressão, foi capaz de gerar. O *niente* marca uma ruptura, o término de um momento harmonioso, “perfeitamente composto”, e conduz à decomposição, à destruição, ao verdadeiro sentido do “*nada*”.

E depois desse momento caótico, vem a fase do desespero e do extremo sofrimento, perfeitamente demonstrado na sequência R, quando Lear é abandonado sem piedade pelas duas filhas, perdendo, assim, concretamente todo o seu poder e toda sua autoridade. Como marco da fase em questão tem-se a tempestade que é claramente evidenciada no espetáculo de Strehler. O diretor nos apresenta seu poder metafórico ao mostrar-nos um Lear que abandona seus mantos em meio ao barulho dos trovões, à força dos ventos e da chuva e “renasce” para uma nova fase existencial. A propósito, as fases de consciência de Lear são marcadas pelos signos recorrentes de nascimento e de nudez. No primeiro caso, os signos acontecem, respectivamente, nas sequências H e U: a primeira refere-se ao momento em que Lear, ao sair de seu manto em meio à tempestade, “nasce” para uma vida de loucura e de demência. A segunda acontece quando Lear, desfalecido “renasce”, “desabrocha” para a vida junto a sua filha Cordélia.

Na última sequência da produção, Z, temos a morte de Cordélia que também nos remete a um nascimento (nesse caso, “nascimento para a morte” ou aborto). Cordélia “rompe” com a cabeça a placenta, caracterizada pela grande tela escura, e seu corpo inerte é carregado por Lear. O nascer de Cordélia, ou seja, o seu paradoxo “nascer sem vida”, parece fazer uma referência explícita ao solo lamacento, infértil, vazio e sem vida do reino de Lear.

A nudez, exibida, sobretudo nos momentos de extrema loucura, marca, primeiramente, a abdicação de Lear de uma vida de rei, de autoritário, para uma vida de abandono, de sofrimento, uma vida reduzida ao “nada”. Em seguida, ela nos remete à falta de amor que permeia sua vida insana: uma vida desprovida de tudo: de família, de afeto, de casa, e, até mesmo, da própria identidade. Ademais, a nudez desse velho monarca alude à sua incapacidade de ver a realidade. (Isto está claramente mostrado no momento em que Lear despe-se de seus mantos após a resposta de Cordélia). Ao perceber esse signo do nascimento tão recorrente no espetáculo de Strehler, me pergunto se não seria reflexo ou uma conclusão de que o ano de 1972 foi de renascimento para o teatro italiano, após um percurso de aflição? Não estaria Strehler “renascendo” para o teatro após um percurso extenuante? Certamente, a escolha de Strehler por *Rei Lear* não se deve pura e simplesmente a uma questão pessoal, mas, de uma forma ou de

outra, o diretor acaba por identificar-se com Lear: um diretor que passou por uma experiência difícil, oriunda de manifestos políticos e sociais, em uma época de mudanças e de lutas políticas e renasceu em meio a esse turbilhão de acontecimentos, tornando-se mais experiente em seu trabalho nos palcos. O percurso trágico de Lear é, de certa forma, o percurso cognitivo de Strehler: uma trajetória de sofrimento pela qual passou o diretor em um momento cujo cenário político e, conseqüentemente o artístico, se faziam instáveis na Itália.

Em segundo lugar, essa transformação tão peculiar das fases de Lear, este trajeto tão impecável e harmoniosamente produzido, deve-se também ao trabalho do ator Tino Carraro como Lear. O ator consegue transmitir, por meio de suas expressões faciais e corporais, junto à sua recitação, toda a dor e angústia do personagem em seus variados períodos. Conforme conclui Lombardo (1992), Carraro desenha o itinerário espiritual de Lear, seu extenuante e doloroso reconhecimento de si mesmo, com lucidez, paixão e violência, elementos que lhe concedem a grandeza de ator e o colocam entre os melhores intérpretes italianos desse personagem shakespeariano.

Portanto, por todas as razões mencionadas, *Re Lear* conquistou um espaço especial na tradição shakespeariana da Itália. Uma peça por muito tempo considerada não encenável, demonstrou-se pura e completamente teatral no palco do Piccolo Teatro, sob direção de Giorgio Strehler. A leitura objetiva, oriunda da interpretação textual do diretor, o conduziu ao desenvolvimento de uma produção equilibrada, na qual os elementos verbais e não verbais encontraram seu devido espaço e sua importância foi precisamente evidenciada. O trajeto de Lear foi resultado de uma união entre o poder criativo de Strehler e o trabalho dos atores no palco, um longo trabalho em equipe construído dia após dia com dedicação. Essa peculiar construção intersemiótica criativa e madura de Strehler é também visível em sua produção *La Tempesta*, que será estudada e analisada no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 5

### A CONSTRUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *A TEMPESTADE* DE SHAKESPEARE POR GIORGIO STREHLER

*La tempesta mi spaventa sempre di più e sempre più mi affascina.  
Quale onore avvicinarsi a tutto ciò!  
Quale tremore dentro.*<sup>289</sup>  
(STREHLER, 1992, p.32)

#### 5.1 HISTÓRIA E GÊNESE DE *A TEMPESTADE* DE SHAKESPEARE

Não é novidade que *A tempestade* por muito tempo tem sido (e é ainda) objeto de estudo de muitos pesquisadores e componente do repertório de muitos artistas, diretores de teatro e de cinema pelo mundo. A razão de tanta fascinação é simples: *A tempestade*, supostamente a última peça escrita por Shakespeare, parece conter, de modo criativo e autêntico, toda sua experiência artística. Para entender essa complexidade e peculiaridade é necessário observar diacronicamente o contexto sócio-político e histórico no qual foi escrita, bem como sua gênese.

As fontes da *Tempestade* não são tão claras. Acredita-se, pela evidência nos personagens, cenário, e até mesmo no próprio texto, que algumas obras escritas na época -- final do século XVI e início do XVII -- tenham servido de inspiração ou, como diria Melchiori (2010, p.614), de “estímulos imaginativos” para Shakespeare criar a sua *Tempestade*. Entre esses textos, encontra-se, por exemplo, o drama *Mucedorus*, no qual o selvagem Brômio possui características semelhantes às de Caliban, ou *The Rare triumphs of love and fortune*, no qual o personagem Bomelio, injustamente banido, vai para uma gruta e se dedica à magia (Bomelio, então, se assemelharia a Próspero).

Há também a obra alemã *Die Schöne Sidea*, escrita por Jacob Ayrer, cuja trama diz respeito a um príncipe que, obrigado a refugiar-se em uma floresta, leva consigo sua filha Sidea, dedica-se integralmente à magia e escraviza um diabo que consegue capturar o filho de seu inimigo pelo qual Sidea se apaixona. No final da trama, os jovens enamorados se casam, fazendo com que os respectivos pais se perdoem. Para Melchiori (2010), a trama de Ayrer nada teria a ver com *A*

---

<sup>289</sup> *A tempestade* me assusta sempre e cada vez mais e, a cada vez, mais me fascina. Aquela honra de aproximar-se de tudo aquilo. Quanto medo tenho!

*tempestade* de Shakespeare se não fosse pelo final feliz com o matrimônio entre os jovens e a reconstituição das boas relações entre os pais. Talvez Shakespeare tenha se inspirado no mistério e na magia da obra de Ayler e se encantado pelo final feliz que conduz à reconciliação, conforme os valores morais da época e pelos quais Shakespeare se mostra interessado.

A fonte mais segura, porém, ou a “inspiração mais direta” -- conforme define Melchiori (2010) -- não se encontra em nenhum texto literário, mas em um fato que aconteceu no ano de 1610, em decorrência de uma tragédia marítima dos colonizadores a caminho da Virgínia. O navio *Sea Adventure*, conduzido por Thomas Gates, partido em 1609, naufragou a caminho do “novo mundo” e, em 1610, Gates retornou e contou que, por consequência de uma tempestade, o navio havia naufragado na ilha de Bermudas e que os homens a bordo conseguiram reconstruir um navio que os conduziu, finalmente, para a Virgínia.

Em consequência do retorno de Gates e de seu relato acerca do naufrágio, Silvester Jourdain, um dos homens que estavam a bordo do navio, publicou, em 1610, o texto com o título de: *A descoberta de Bermudas, contrariamente chamada de Ilhas dos diabos, por parte de Sir Thomas Gates, Sir Georges Sommers e o Capitão Newport com vários outros*. Conforme o próprio título sugere, os navegadores batizaram a ilha onde naufragaram de *Diabo*, pois durante a noite podiam ouvir rumores misteriosos e acreditavam ser a voz do próprio demônio (KOTT, 2009) [e aqui se percebe uma intrínseca coincidência com a fala de Caliban, no ato II Cena III]<sup>290</sup> da peça shakespeariana.

Esses relatos repletos de magia, mistério, encanto e medo possivelmente instigaram a curiosidade e o imaginário dos ingleses da época e Shakespeare, conhecendo os mecanismos da vida social e do teatro elisabetano (MELCHIORI, 2010), compreendeu que expor no palco algo que no momento era instigante para seus contemporâneos renderia-lhe sucesso. Shakespeare, em sua escolha, traz a lume a ideia de expor no palco -- e isso Strehler retoma em sua produção deste texto, em 1978 -- aquilo que se vivencia, na vida e na história.

Conforme nos mostra Strehler (1992), nenhuma escolha do homem de teatro em produzir ou criar uma obra é aleatória. Há sempre uma razão e essa razão está, na maioria das vezes, ancorada à uma contextualização social, histórica e política. Trata-se da ânsia de refletir

---

<sup>290</sup> “*This island is full of noises and sweet airs, that give delight, and hurt not*” (2007, p.251).

sobre a realidade por meio das artes (neste caso da arte dramatúrgica) que move e sustenta a criação artística.

As fontes literárias provavelmente serviram de inspiração para o dramaturgo inglês, mas o evento real, acontecido um ano antes, foi a mola propulsora para levar ao palco essa história. Até porque esse incidente, marcante para a população na época, remetia ao desejo do homem de colonizar um novo mundo, à vontade de explorar novas terras, novos horizontes. Segundo Melchiori (2010), mesmo que Shakespeare não tivesse lido nada a respeito do naufrágio, ele saberia dos acontecimentos, pois era assunto recorrente da época. Todos se maravilhavam com a história da sobrevivência dos náufragos, com a “magia” que existia por trás da sobrevivência desses homens em busca de novas terras e dos encantos e terrores da ilha chamada *Diabo*.

Ademais, nessa época, conforme explica Kott (2009), os homens -- não só os da ciência e da astronomia, mas também os humanistas, eruditos, e até mesmo os leigos -- encontravam-se em uma fase de descobertas, de estudo e de reflexão. Era, portanto, uma substancial mudança de paradigma, uma nova concepção do mundo e do homem no mundo, que se opunha de forma decisiva à ignorância da era medieval. Foi nesse período que o homem começou a entender a relação de sua própria natureza humana com a ciência e com o mistério do mundo sobrenatural.

Por ter sido escrita e pensada em meio a esse turbilhão de mudanças sociais, políticas, artísticas e religiosas, em um momento de restauração e de prosperidade (que coincidentemente nos remete ao nome de Próspero: homem renascentista, intelectual e possuidor de grandes conhecimentos científicos e mágicos), *A tempestade* shakespeariana é regida pela dualidade entre natureza humana e magia, entre ciência e religião, entre o humano e o espiritual. As fontes que serviram de tecido constitutivo da *Tempestade* não prejudicaram a característica autêntica da peça shakespeariana. Mesmo buscando inspiração em diversas obras, Shakespeare criou uma obra de arte única, na qual reuniu a capacidade artística acumulada durante os anos de sua atividade como escritor e dramaturgo.

Ainda segundo Melchiori (2010), na *Tempestade* -- e esse é um dos motivos da imensidade de significados que nela há -- Shakespeare reúne as obras escritas no decorrer de sua carreira artística: há o tema de usurpação de *Macbeth*; a magia e o romance de *Sonho de Uma Noite de Verão* e *Love's labor lost*; a luta pelo poder político que se encontra nos dramas históricos e romanos, a metateatralidade que há em *Hamlet*; uma ilha, como Chipre, em *Otelo*; a descoberta do amor de Ferdinando e

Miranda que coincide com o romance de *Romeu e Julieta*; e a profundidade dos temas acerca da natureza humana que há em *Rei Lear* (inclusive a semelhança das filhas, Miranda como salvadora de Próspero, e Cordélia, de Lear).

Complementando a observação de Melchiori (2010), Lombardo, na carta enviada a Strehler em 1978, compara a *Tempestade* com uma grande concha através da qual podemos ouvir continuamente sons, palavras, imagens, situações, personagens que já ouvimos e já vimos no universo dos dramas shakespearianos. Segundo Lombardo (2007), Shakespeare, como em um *reverie* consciente e lúcido, nos remete nostalgicamente aos seus *romances* anteriores: o mar, o relacionamento entre pai e filho, a relação entre o homem e a natureza, a luta constante pelo poder, vingança, morte, ou seja, cenas, situações e imagens comuns aos olhos e aos ouvidos do leitor shakespeariano. O bardo nos reconduz, portanto, à imortalidade de seus temas (aqueles temas que permeiam a natureza humana que ele tanto insiste em revelar: situações que estão impregnadas de forma decisiva em cada cultura, em cada sociedade, e em cada momento histórico).

Além disso, essa tão profunda *Tempestade* revela-se especial por sua característica marcadamente metateatral: nela, muito mais do que nas outras peças shakespearianas, o teatro se revela, se abre, floresce e acontece. E nesse teatro, conduzido pelo “diretor” Próspero, a magia e o humano são expostos de modo dialético e nos levam a refletir sobre a natureza do homem, da sociedade, e do mundo.

Conforme declara Melchiori (2010, p.618), *A tempestade* shakespeariana é uma obra de arte inspiradora que contém em si uma série de significados e significantes, mas destaca-se, sobretudo, por ser “um experimento no campo do espetáculo e desfruta deliberadamente, como nenhuma obra anterior, de recursos e truques da cena, seja do teatro público ou privado.” *A tempestade* é anatomicamente teatral, seja pelas ações condutoras e controladoras de Próspero e seu espírito Ariel, seja pela “falsa e ilusória” tempestade inicial e pela *commedia dell’arte* que envolve os bufões e Caliban, seja pela magia do “espetáculo” que termina no último ato, quando Próspero abandona seus poderes para se tornar um homem comum, “humano”.

A ilha deserta de Próspero torna-se metáfora do palco (ou o teatro-mundo, como define Kott), onde questões da vida humana são expostas de modo criativo e misterioso, onde tudo pode acontecer (e acontece): a luta pelo poder, a vingança, a usurpação, enfim, a exploração. A partir do momento em que adquire seus poderes científicos, oriundos de seus livros, Próspero passa a controlar (e

explorar) a ilha deserta e todos os seres -- homens e animais -- que ali vivem. Junto a seu espírito Ariel<sup>291</sup> -- seu fiel súdito -- ele é capaz de fazer tudo acontecer de modo misteriosamentemágico. As horas e os minutos são minimamente calculados (tanto que, pela fala de Ariel, Shakespeare nos demonstra que a ação na ilha de Próspero acontece das 14:00 às 18:00. Curiosamente, a única obra do bardo que mostra precisamente o horário, e a cada segundo ou minuto, uma surpresa acontece naquela ilha onde reinam, juntos, a natureza, o homem e a magia).

Após a intensa *tempestade* que deu início ao “teatro da vida”, os personagens são aprisionados na ilha e, sem saber, passam a agir conforme o roteiro de Próspero. Sofrem, choram, cantam e se divertem, de acordo com os desejos do condutor, que realiza as suas ações por meio de Ariel. As coincidências do teatro de *ATempestade* com o verdadeiro teatro são claras: a começar pelo tempo de Próspero que é semelhante (talvez um pouco mais longo) ao tempo de um espetáculo teatral. Nessas quatro horas em que os personagens estão sob o controle de Próspero, toda a ação se desenvolve. A vida de cada um deles é exposta para o “público” de modo criativo: eles se espalham pela ilha, formando “núcleos” de personagens, exatamente como em uma peça teatral. Em um lado da ilha, encontram-se os naufragos, que lutam pela sobrevivência; no outro lado, encontra-se Ferdinando, que posteriormente conhece Miranda; em outro lado ainda, encontra-se Caliban e os bufões que se juntam e armam a falsa vingança contra Próspero; e, por fim, a gruta que assumiria as características de uma

---

<sup>291</sup> Os servos de Próspero também são metáforas de elementos naturais: Ariel (como o próprio nome sugere - *aria*, ar) é espírito delicado, cuja existência é abstrata (assim como é abstrato também seu sofrimento e seu desejo por libertação) (KOTT, 2009). Próspero ama seu espírito e é correspondido. Há uma intrínseca relação paterna e carinhosa com Ariel, portanto, com o ar, com o vento, com a água (elementos naturais sutis e delicados que fogem da natureza humana). Caliban, por outro lado, representa as forças terrenas -- suas características são concretas, reais, “humanas” e o reduzem quase a um Canibal (como anagrama de seu nome: Caliban). É um personagem concreto, que representa a própria natureza humana, ou seja, a negatividade e a bondade, os vícios e as virtudes. Em Caliban, os instintos selvagens, o “negro” do ser humano (como a negritude que Próspero reconhece também como sua) e os instintos humanos são revelados. É o homem com seus desejos e repressões. E a relação de Próspero com Caliban é difícil, como é difícil também a sua relação com o homem vilão que, em consequência de atos imorais e instintivos, o traiu.



“ribalta”, onde fica o “diretor” e seu “assistente” para controlar as ações dos personagens.

Dentro dessa metateatralidade há uma questão discutida por muitos estudiosos: a semelhança entre Próspero e Shakespeare. Quase como se o personagem-colonizador- diretor de teatro fosse uma autobiografia do bardo, um dramaturgo cansado que, após controlar com experiência e criatividade o destino dos personagens no teatro, desiste de suas competências teatrais e torna-se um homem comum. No entanto, acredito que a peça em questão seja tão rica em detalhes e significados que analisá-la sob o viés meramente autobiográfico seria reduzi-la injustamente à superficialidade, ou “fechá-la em uma gaiola interpretativa”, conforme afirma Lombardo (1992). *A tempestade* é, sim, um espelho da experiência artística que o bardo atingiu. Nesta obra, nos deparamos com algo profundo, que mostra explicitamente a capacidade intelectual e criativa de seu criador, e é por este olhar, segundo Lombardo (1992), que devemos observá-la: como uma suma de uma vasta experiência teatral que, de tão complexa e rica, não se esgota em análises e definições.

No final da trama, ao desistir de seus poderes e enunciar seu solilóquio, Próspero abandona sua atividade “teatral” e volta a ser um homem comum, sem poderes sobrenaturais. A magia do teatro acaba e, no momento em que o espetáculo chega ao fim, a vida lá fora retoma seu curso e tudo volta a ser como antes: Caliban e Ariel são libertados, Próspero retorna ao ducado de Milão, Ferdinando casa-se com Miranda e restaura o reino, e os outros personagens voltam para seus devidos lugares, levando consigo o aprendizado, a lição moral do perdão e do respeito. A magia de Próspero, portanto, poderia ser comparada à alquimia que há em cada espetáculo teatral: por trás de cada encenação existe o aprendizado, a reflexão, enfim, o autoconhecimento.

Acredita-se que, por ser uma obra tão bem construída, *A tempestade* abre o Fólio publicado em 1623. A peça foi encenada pela primeira vez no dia 01 de novembro de 1611, em ocasião da festividade de Todos os Santos. Posteriormente, em 1613, foi encenada em decorrência do matrimônio da princesa Elisabeth com Ettore Palatino e, acredita-se que a “mascarada” inserida no quarto ato tenha sido em consequência de tal festividade.

Em solo italiano, no século XX, *A tempestade* foi levada poucas vezes aos palcos. O desafio começava logo na tradução do texto shakespeariano que, por sua natureza complexa e altamente “musical”, fazia com que diretores, atores e produtores optassem por cortá-lo significativamente (principalmente as passagens nas quais reinam o

mistério e a magia) ou transformá-lo em uma espécie de musical. Anna Anzi (2008) em seu artigo *Due Tempeste di Giorgio Strehler* cita, como exemplo, a produção de 1921 feita por Vittorio Podrecca, cujo texto -- por exigências cênicas -- foi “mutilado” e transformado em um “teatro de marionetes”. Anzi (2008) revela ainda que após este espetáculo de marionetes de Podrecca, *A tempestade* de Shakespeare permaneceu “adormecida” e ausente dos palcos italianos até metade do século XX. As diversas traduções que surgiram do texto (sendo que, a partir da metade do século XX, os estudos críticos acerca de Shakespeare e suas peças começaram a expandir-se e muitos tradutores, letrados, e artistas começaram a dedicar-se à sua tradução e ao seu estudo) não foram suficientemente “atraentes” para motivar produtores, diretores e atores a levar *A tempestade* para os palcos. Segundo Anzi (2008), os grandes intérpretes italianos da época (final do século XIX e início do século XX), tais como Talli, Ruggeri, Zacconi, Moissi e Benassi, se recusaram a produzir *A tempestade*, pois temiam enfrentar uma obra tão misteriosa e com elementos marcadamente mágicos e fantásticos. Foi então somente em 1948 que Strehler, como mencionado no capítulo anterior, corajosamente enfrentou o desafio de levar sua primeira montagem de *A tempestade* para o palco italiano e dirigiu, “com poucos ensaios, pouca reflexão, e com muito medo” (STREHLER, 1992, p.21), uma produção marcadamente original. Em 1978, trinta anos após a encenação da primeira montagem, Strehler escolhe novamente *A tempestade* para encenar no Piccolo Teatro. Porém, desta vez, a produção sobe aos palcos após longo período de preparação e pesquisa, como se verá a seguir.

## 5.2 LA TEMPESTA STREHLERIANA: UM ESPETÁCULO SINGULAR

[...] Dopo tanto errare, dopo tanto amare, dopo tanto teatrare come somma unica di errare ed amare, nel teatro, dentro il teatro, nel fondo del teatro, io faccio la Tempesta, perché dentro di me ho sentito che bisogna dare più importanza alla “vita” che al “teatro”.<sup>292</sup>  
(Lettera a Lombardo, STREHLER, 2007)

---

<sup>292</sup> “Depois de tanto errar, depois de tanto amar, depois de tanto 'teatrar' como soma única de errar e amar, no teatro, dentro do teatro, no fundo do teatro, eu faço *La tempesta*, porque senti a necessidade de dar mais importância à 'vida' do que ao teatro”.

“Não há nada, absolutamente nada na *Tempesta* strehleriana que não pareça estar dotado de um estado de graça”, afirmou Sergio Escobar (2007), atual diretor do Piccolo Teatro de Milão em seu texto *La Tempesta del Piccolo*. A segunda montagem da peça por Strehler, encenada no dia 28 de junho de 1978 no *Teatro Lirico de Milão*,<sup>293</sup> é realmente um espetáculo único, no qual Strehler é capaz de expor todo seu potencial criativo e sua experiência no âmbito dramaturgico, dando continuidade ao sucesso de *Re Lear*, encenado seis anos antes.

A inserção de certos detalhes e invenções cênicas pelo diretor e sua equipe confirmam suas habilidades e atribuem à *La Tempesta* características inexistentes em outra produção de tal obra shakespeariana. Conforme resume Escobar, “*La tempesta* é genial pela Ariel ‘voadora’ de Giulia Lazzarini, pela pureza da cenografia de Luciano Damiani, autor também dos figurinos e pela trilha sonora de Fiorenzo Carpi” (2007, p.VII).

Esta segunda produção da peça shakespeariana que, curiosamente foi, entre todas as obras do bardo, a única que Strehler repetiu, nada tem a ver com o espetáculo feito no “calor da juventude” -- em 1948, em uma “noite encantada nos jardins de Boboli” -- conforme declara o diretor (1992, p. 20), embora esta primeira edição, tão jovial, tenha, segundo consta a crítica da época, arrancado calorosos aplausos do público.

Em 1978, trinta anos após sua primeira *Tempesta*, Strehler expõe no palco uma montagem experiente, capaz de explorar inesgotável e profundamente o texto do bardo em suas mais variadas facetas (política, histórica, artística) por meio de signos ricos em detalhes que ultrapassam de forma criativa todos os limites da linguagem (verbal), encerrando seu histórico *demise-en-scène* de espetáculos shakespearianos.

No longo intervalo entre as duas produções, o diretor passa a entender a plenitude da obra em questão e consegue absorvê-la, extraindo os detalhes mais ricos e significativos de sua arquitetura. Compreende (pois nos mostra em seu espetáculo) que *A tempestade*

---

<sup>293</sup> A encenação de *La Tempesta* deveria acontecer no Piccolo Teatro, porém, por questões de espaço, Strehler transferiu-a, com pesar, para o Teatro Lírico de Milão, atualmente inativo (fechou na década de 80). Esse fato está registrado no diário de Gaipa, do dia 25 de março (2012, p.46): “por razões de espaço cênico e de condições técnicas -- e até em consideração a uma economia maior -- o espetáculo foi transferido para o Lírico”.

shakespeariana é permeada por uma reflexão artística, social e política e, antropológica.

Para Strehler, pois, *A tempestade* shakespeariana gira em torno de um conjunto “triplo” de significados: o primeiro se refere à história da colonização; o segundo, à história do teatro, e o terceiro à história do mundo. E essa intuição do diretor acerca do texto nos leva a perceber o quanto a sua maturidade artística e interpretativa acerca do texto shakespeariano ampliou-se com o passar dos anos, tornando-se evidente na preparação e encenação desta produção e de *Re Lear*.

Analisando, portanto, esse percurso interpretativo do diretor, buscarei observar a construção cênica de sua *Tempesta*, por meio da análise de algumas cenas, levando em consideração os três níveis que, segundo o diretor, permeiam a obra: social, histórico e artístico. As cenas escolhidas são aquelas que, a meu ver, mais demonstram essa cadeia “tripla” de significados: Cena I, Ato I (cena da tempestade: gênese do teatro prosperiano); Cena I, Ato II (cena em que os naufragos estão reunidos, portanto cena da colonização: encontro de um novo mundo); Cena I do Ato V (cena em que todos se encontram: colonizadores e colonizados e a magia de Próspero chega ao fim) e o epílogo de Próspero. No entanto, antes da análise das cenas, parece-me útil introduzir as características gerais da *Tempestadestrehleriana*, bem como o peculiar e rico processo criativo subjacente à sua construção.

### 5.2.1 A concepção de *A Tempestade* shakespeariana por Strehler

Início este tópico do capítulo com uma pergunta que nos remete à gênese do processo criativo strehleriano dessa produção tão fascinante: como e por que nasceu *La tempesta* de 1978? Segundo Strehler, *La tempesta* nasceu em uma temporada complexa para o Piccolo Teatro (1976/77) em decorrência das várias montagens apresentadas e dirigidas pelo próprio diretor na Itália e em outros países da Europa (entre eles *Rei Lear*) e também em um momento politicamente caótico para a sociedade italiana. O final dos anos 70, como consequência dos Anos de Chumbo, mencionados nos capítulos anteriores, é caracterizado por uma desordenada luta política que, segundo o diretor, tinha conotação apocalíptica. “Um apocalipse no qual tudo se confunde e no qual tudo se anula” (STREHLER, 1992, p.104). Logo, usurpação, vingança, luta pelo poder, exploração são alguns dos temas que permeiam *A tempestade* e que caracterizam a sociedade italiana da época. Os gritos de protestos da comunidade por uma Itália mais humana e justa ecoaram no teatro, atingindo o palco, onde a equipe trabalhava na preparação deste

espetáculo. Era a dura realidade de fora que penetrava nos portões do teatro, influenciando, de maneira decisiva, os que ali trabalhavam na poética shakespeariana. Retomando as palavras de Strehler (1992, p.104) em seu diário de anotações, “A história chegou pontualmente dentro das paredes fechadas de um teatro, onde um pequeno grupo estava trabalhando com as palavras de um grande poeta para inventar sonhos”.<sup>294</sup>

Testemunho dessa constante luta pelo poder político e de toda a tirania que se fazia presente na época, dando origem aos inúmeros protestos e manifestações, vale lembrar o caso do assassinato do primeiro ministro Aldo Moro que, após permanecer 55 dias em cativeiro, foi encontrado morto, assassinado por membros das Brigadas Vermelhas (*Brigate Rosse*) em um carro no centro de Roma, no dia 16 de maio de 1978. Esse episódio inquietou a sociedade italiana e, em meio a tantos acontecimentos desastrosos, acabou sendo um dos mais marcantes daquele ano. A maior parte da população italiana vivia em constante tensão, oriunda de atos injustos e tirânicos no âmbito político e sofria suas duras consequências.

Na entrevista a Ronfani, Strehler (1986b, p.147) comenta com pesar o que o caso Moro representou para o país na época e como influenciou sua preparação e condução da *Tempesta*:

Quero lembrar que *La tempesta* foi por mim reproduzida em um momento que, para muitos de nós, representava o Apocalipse. Era a trágica temporada do assassinato de Aldo Moro, uma época na qual tudo parecia confundir-se e anular-se. Revolta, assassinato calculado, ritual político: tudo dentro de uma assustadora indiferença. E assim a história entrava no lugar onde construíamos nosso espetáculo, sobre o palco-mundo, onde sonhos e realidade se unem para expressar uma rejeição do nada, uma vontade de se opor à dissolução da razão.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> “*La storia è arrivata puntualmente dentro i muri chiusi di un teatro, in cui una piccola collettività stava lavorando sulle parole di un grande poeta per inventare sogni*”.

<sup>295</sup> “*Ma voglio ricordare che La tempesta fu da me riproposta in un momento che a molti di noi si presentava con tutti i connotati dell'Apocalisse. Era la tragica stagione dell'assassinio di Aldo Moro, un'epoca in cui tutto pareva confondersi ed annullarsi, rivolta, calcolato assassinio, rituale politico, dentro una*

Essa indiferença que se fazia presente na política repercutia também no teatro e em suas estruturas. Em uma época tão difícil, o teatro era considerado lugar de desperdícios e de absurdos incompreensíveis. Eram os anos de condenação dos teatros estáveis no país e de valorização das cooperativas teatrais que Strehler definia como “teatro da retaguarda”. Como exemplo, vemos o protesto dos jovens contra Strehler em 1968 mencionado no capítulo anterior.

O caso Moro abalou tanto as estruturas preparatórias de *La Tempesta* strehleriana que, no dia do sequestro, em 16 de março de 1978, os ensaios para o espetáculo foram cancelados. Houve passeata nas ruas e o país se encontrava de luto pelo acontecimento. Nesse dia, Ettore Gaipa,<sup>296</sup> um dos atores de *La Tempesta*, revelou em seu diário de ensaios o desconsolo e a indignação que sentia pelo rumo que a política do país havia tomado e as consequências da luta constante pelo poder, causa principal da tirania política. Em suas palavras (2012, p.32):

16 de março. Aldo Moro foi sequestrado esta manhã. Foi decretada uma greve geral e o ensaio foi cancelado. Exatamente ontem Giorgio falava da impotência da arte, da impotência do teatro em mudar e tornar a sociedade melhor, fazendo referência à simbologia de Próspero que renuncia à sua “magia”. Estamos todos esmagados por este fato que é o mais recente dentre tantos dramas infinitos que estão acontecendo em nossa sociedade. Mas é assustador perceber que isso, como outros dramas, parece somente tocar levemente a consciência de alguns cidadãos.<sup>297</sup>

---

*spaventosa indifferenza. E così la storia entrava nel luogo in cui noi costruivamo il nostro spettacolo, sul palcoscenico-mondo dove sogni e realtà vorticavano a esprimere il rifiuto del nulla, la volontà di opporsi al dissolvimento della ragione.*

<sup>296</sup> As anotações de Gaipa durante os ensaios de *La Tempesta* foram reunidas e publicadas como livro, intitulado *Il metodo Strehler: diari di prova della tempesta scritti da Ettore Gaipa*, editado por Stella Casiraghi e publicado em 2012.

<sup>297</sup> 16 marzo: Aldo Moro è stato rapito stamattina. È stato proclamato uno sciopero generale, la prova è stata sospesa. Proprio ieri Giorgio parlava dell'impotenza dell'arte, dell'impotenza del teatro a mutare e rendere migliore la società, riferendosi alla simbologia di Prospero che abiura la sua “magia”. Siamo tutti come schiacciati da questo che è il più recente di infiniti drammi che

Logo, encenar *La Tempesta* em um momento tão politicamente difícil para o país significava trazer para o palco uma reflexão profunda e civil acerca desses eventos: a história que se fazia presente na vida real havia atingido o palco, onde trabalhavam os atores -- lembrando, mais uma vez, a percepção de arte de Strehler. De fato, o teatro strehleriano, concebido não somente como expressão artística, mas também como instrumento de manifestação política e social, não poderia negligenciar acontecimentos desastrosos e tão recorrentes na época, embora sofrendo da grande indiferença mencionada nos parágrafos anteriores. No final de suas anotações, Gaipa lamenta que *La Tempesta* do teatro, exposta no palco para o público, é a amarga *tempestate* da vida, “[...] em todos e em cada um de nós. Mais uma vez, neste triste dia, percebo a necessidade de realizá-la”<sup>298</sup> (2012, p.33).

A *tempestate* é, portanto, em primeira instância, metáfora de uma história política difícil, de uma sociedade que caminha pelas estradas do medo e da tensão sociais e busca encontrar uma “partícula de luz no fim do túnel”. E, conforme pontua Strehler (1992, p.100), “uma escolha no âmbito do teatro nasce sempre de uma circunstância mais ou menos favorável, de sensações de oportunidades e necessidades.” *La Tempesta* surge em um momento em que a palavra shakespeariana serviria de lição, quicá até de consolo para uma sociedade que vivia sob os efeitos da tirania política. Esse fato me faz lembrar as palavras de Melchiori (1992, p.12) registradas em sua obra *Shakespeare: política e contexto econômico*: “Shakespeare não pertence somente a seu tempo, mas a todos”, basta transportá-lo e contextualizá-lo de acordo com os acontecimentos de determinada sociedade, em determinado tempo e local.

Outro fator que influenciou na decisão de Strehler em encenar novamente a *Tempestate* foi a preparação de *Rei Lear*, seis anos antes. Segundo o diretor, é a partir de *Re Lear* que nasce *La Tempesta*: “De algumas conquistas ou entendimentos oriundos do trabalho feito acerca de uma obra de arte abismal que é, acima de tudo, um caminho de conhecimento, um itinerário na obscuridade para chegar a uma partícula

---

*stanno travagliando la nostra società - ma è spaventoso rendersi conto che questo, come altri drammi, sembra soltanto sfiorare le coscienze di tanti cittadini.*

<sup>298</sup> [...] in tutti e in ciascuno di noi. Una volta di più, in questa tragica giornata, mi rendo conto della necessità di portarla a compimento.

de luz: humana e poética”<sup>299</sup> (STREHLER, 1992, p.99). O estudo de *Rei Lear*, sua tradução textual e sua preparação para o palco serviram de inspiração e de aprendizado para Strehler na criação da segunda versão de *La tempesta*. Tanto que, na entrevista a Ronfani, o diretor afirma que *Re Lear* e *La tempesta* representaram, para ele, dois pontos essenciais de “aterriçamento” (1986b, p.146).

Essa primeira “revelação teatral” alguns anos mais tarde o conduziria à segunda revelação com *La Tempesta*, um texto que, segundo Strehler (1992), exige coragem para enfrentar, pois trata-se de uma obra que questiona o destino do homem e sua história e revela suas contradições e sua poesia. A analogia com *Rei Lear* encontra-se, sobretudo, no que diz respeito à luta humana pelo autoconhecimento e ao teatro como símbolo de vida, pois nele se reflete sobre as questões sociais de determinada sociedade, lugar e momento histórico.

Conforme menciona Strehler na entrevista a Ronfani (1986b, p.147) “*A tempestade* era uma obra desesperada, sim, mas, ao mesmo tempo, ativa, que sugere não um gesto suicida de renúncia a sermos humanos, mas a vontade de ser melhores.”<sup>300</sup> É, enfim, um caminho de conhecimento em direção à “conquista do real”, do humano e do verdadeiro: aquela conquista de Próspero que, no final de seu percurso, por querer afirmar o valor de viver, destrói definitivamente a “magia” que o auxiliava na construção de seu espetáculo e torna-se um homem comum, sem poderes e sem mistérios. Acerca disso, o diretor afirma em suas anotações:

Assim nasce esta edição de *La Tempesta* -- há muito tempo como pano de fundo secreto de um trabalho feito sobre Shakespeare; há menos tempo após a experiência perturbadora de *Lear*; há menos tempo ainda, mais ou menos um ano, de um novo estudo feito sobre o texto. Exatamente o estudo do texto, das palavras de um poeta

---

<sup>299</sup> *Da certe conquiste o comprensioni nate dal lavoro compiuto su un abissale capolavoro che è innanzitutto un cammino di conoscenza, un itinerario nel buio per arrivare ad una particella di luce. Umana e poetica.*

<sup>300</sup> *La tempesta era un'opera disperata, sì, ma nello stesso tempo attiva, che suggerisce non il gesto suicida della rinuncia ad essere uomini, ma la volontà di essere migliori.*



colocadas juntas: texto, cena, semântica e significados. (STREHLER, 1992, p.101)<sup>301</sup>

Em *La Tempesta* strehleriana, o espectador se deparara com diversas características presentes também em *Re Lear*, fato que parece confirmar sua influência e inspiração. Em primeiro lugar, na questão da metateatralidade: na concepção do teatro como vida. Enquanto que em *Lear* tem-se o teatro-mundo, um circo onde tudo e todos podem se transformar, em *La Tempesta*, tem-se a ilha de Próspero, como metáfora do teatro, do universo, do mundo, onde vidas se encontram e agem conforme as vontades de um “diretor”. (E em ambas as produções, vemos um palco vazio, como a lama primordial, como gênese da vida humana, como teatro feito por homens e não por máquinas e objetos. Um teatro no qual cada elemento tem sua devida importância, como membros de um corpo humano, que se completam e se complementam).

O público é, nas duas produções, parte integrante dos espetáculos; em *La Tempesta*, porém, sua participação assume um papel muito maior, conforme explica Lombardo em uma de suas cartas<sup>302</sup> a Strehler (2007, p.104): “o público é protagonista desta obra, muito mais que de qualquer outra”. O público observa esse mundo por dentro do teatro: a história de uma sociedade dilacerada por ações imorais, oriundas da constante luta pelo poder e da tirania dos políticos corruptos.

Essa semelhança entre as duas peças se nota, em segundo lugar, na intrínseca semelhança dos temas centrais: ambas trazem a simbologia do “caminho do conhecimento” ou da “busca pela partícula de luz”. Assim como Lear encontra salvação após um longo caminho de dor, Próspero também encontra sua sabedoria em seu percurso de sofrimento. Ambos encontram a salvação no perdão: Lear, após receber o perdão de sua filha mais nova, Cordélia, e Próspero após perdoar aqueles que um dia o traíram. No final das peças, esgota-se tanto a magia de Próspero, quanto a vida de Lear. Ambos concluem, porém, seus caminhos com

---

<sup>301</sup> *Così nasce questa edizione della Tempesta - da molto tempo come sottofondo segreto di un lavoro fatto su Shakespeare; da meno tempo dopo l'esperienza sconvolgente del Lear: da ancora meno tempo, circa un anno, dal nuovo studio intrapreso sul testo. Proprio lo studio del testo, delle parole di un poeta messe insieme, testo, scena, semantica, interi e significati.*

<sup>302</sup> Conforme mencionado em nota no primeiro capítulo, as cartas trocadas entre Strehler e Lombardo acerca da produção de *La Tempesta* estão publicadas no livro *La Tempesta tradotta e messa in scena*, publicado no ano de 2007. Menciono no texto a data das cartas, mas, como referência, mantenho o ano da publicação do livro, ou seja, 2007.

mais sabedoria: Lear na morte, e Próspero na desistência de seus poderes mágicos.

Além disso, é possível acreditar que *La Tempesta* strehleriana seja o testemunho pessoal de um diretor que, após tantos anos de estudo e de trabalho no âmbito da dramaturgia, tenha adquirido, afinal, uma habilidade quase “mágica” na direção e na produção de espetáculos, alcançando, assim, um patamar de prestígio na tradição teatral italiana. Strehler (1992, p.100), porém, considera ambígua essa sua possível identificação com Próspero: “[...] não sei, então, se esta escolha [em encenar a *Tempestate*] resume, de alguma forma, uma necessidade obscuramente coletiva ou se, ao contrário, é mais que outras vezes (quase uma exceção) uma necessidade profunda de minha teatralidade, já na sua última virada”.<sup>303</sup> Para Bentoglio (2002), porém, a identificação Próspero-Strehler (e por consequência: ator-vida real) é absolutamente possível. Segundo o crítico italiano, Próspero se torna o personagem/dono e diretor da ilha, mas também se torna o próprio Strehler, o diretor-mago que, isolando-se no teatro-ilha (que seria a metáfora do Piccolo Teatro nas circunstâncias em que se encontrava naquela época), guia e controla a vida dos personagens que ali estão reunidos.

Seria prudente pensar nessa possibilidade, visto que Strehler, bem como Próspero, se afastou do Piccolo Teatro por um tempo (por motivos marcadamente políticos e sociais) e nesse exílio adquiriu experiência mais concreta em relação à preparação e encenação das peças, desenvolvendo, assim, sua “*art*” de diretor de teatro em outra “ilha”, com outros personagens.

Para Lombardo (1992, p. 65), essa identificação com Próspero acontece logo no momento em que Strehler inicia seu percurso de estudo do texto shakespeariano: “E o caminho de Strehler, tanto através do texto -- para compreendê-lo, penetrá-lo, possuí-lo e comunicar aos outros seus significados -- quanto através do teatro”.<sup>304</sup> E ao adentrar o texto e posteriormente levá-lo ao palco, Strehler, no ápice de sua maturidade como artista, percebeu que o próprio mundo é um palco e

---

<sup>303</sup> [...] non so dunque se questa scelta riassume un bisogno in qualche modo ‘oscuramente collettivo’, o se invece non sia più che altre volte (quasi un’eccezione) un bisogno profondo della mia teatralità, giunta alla sua ultima svolta.

<sup>304</sup> E il cammino di Strehler sia attraverso il testo -- per comprenderlo, penetrarlo, possederlo e comunicarne agli altri i significati -- sia attraverso il teatro.

que refletir sobre o teatro, sua natureza e suas estruturas, significa conjecturar sobre o homem e buscar entendê-lo em sua mais íntima natureza, em seus mais profundos conflitos humanos.

Coincidentemente, Strehler fecha com *La Tempesta* as produções e direções de peças shakespearianas no Piccolo Teatro. São "casualidades" que nos levam a estabelecer de alguma forma uma comparação e uma identificação entre Próspero e Strehler, mas que não podem se limitar a isso: não seria justo reduzir a escolha de uma peça, sua produção e encenação, a uma mera identificação pessoal. Como afirma o próprio diretor (1992), somente em caso excepcional ele poderia se identificar com Próspero e sua *art* teatral. Ademais, como já mencionado, vários fatores sociais e políticos precisos e urgentes levaram à produção de *La Tempesta* na época. Bentoglio (2002) afirma que com *La Tempesta*, Strehler nos deixa uma mensagem humanizadora acerca do teatro e seus encantos, da sociedade e do homem. Ele nos conduz a uma reflexão sobre a complexidade do mundo contemporâneo e nos mostra que a escolha por produzir essa peça não é devido ao isolamento ou à fuga da realidade, mas, ao contrário, à sua afirmação no empenho social através da magia do teatro que vai além de cada utopia (inclusive artística).

A propósito, desde o início de sua carreira, o diretor procurou entender a arte do teatro como arte vasta, política e socialmente consciente, como atividade moral, civil e mágica, concreta e abstrata. Buscou, durante todos os anos de sua carreira, lidar com os dois polos do teatro: o polo humano, concreto, e o polo dos sentimentos, das emoções que a arte teatral pode suscitar. O que é *ATempestade* senão uma busca incessante pelo equilíbrio entre o mágico e o concreto? Entre o real e o abstrato?

A duração do espetáculo de Próspero na ilha é metáfora da duração de um trabalho longo, que levou dias, meses e quiçá anos para se completar e que finalmente chega aos olhos e aos ouvidos do espectador. Conforme pontua Strehler (1992, p.105), "[...] nessas quatro horas tivemos que, de certa forma, resumir toda a nossa história passada, todo o nosso presente e muito daquele futuro que conseguimos enxergar e que está diante de nossos olhos."<sup>305</sup> O palco se transforma, então, em depósito de histórias, nas quais o incomum desencontro entre o mito e a realidade suspende no espectador a possibilidade de julgar (e

---

<sup>305</sup> [...] in queste quattro ore abbiamo dovuto, in qualche modo, riassumere tutta la nostra storia passata, tutto il nostro presente e quel tanto di futuro che riusciamo a scorgere nel buio davanti a noi.

posteriormente levar como reflexão) o que é bom e o que é mal (CASIRAGHI, 2012). Continua, ainda, Strehler (1992, p.106):

Resta ver o quanto o terrível arripio desta obra de poesia -- para mim, uma das melhores que o gênero humano tenha sabido criar -- encontrará naquele que vê e ouve a sua ressonância. O quanto desta obra tenha ecoado em nosso espetáculo *La tempesta*. O quanto se tenha conseguido fazer para que com *La tempesta* algo mude, mesmo que pouco, no mundo, como também mudou os homens que viveram *La Tempesta* no palco e na plateia.<sup>306</sup>

Assim, *La tempesta* testemunha um caminho de aprendizado que está além do teatro, que continua infinitamente, mesmo após o termino do espetáculo. Seria possível dizer que, após cada *mise-en-scène*, os homens de teatro e os espectadores se encontram em outro patamar de conhecimento, pois provavelmente ninguém permanece imune aos efeitos que um espetáculo teatral (e também outras formas de expressão artística) é capaz de proporcionar. Quando o espetáculo termina, todos voltam para suas “naturezas humanas”, provavelmente levando consigo novos olhos para ver o mundo. E essa é a magia do teatro: a magia do questionamento, da reflexão e da interpretação que não tem fim.<sup>307</sup>

Observando, portanto, *A tempestade* shakespeariana em sua plenitude, em seus temas instigantes e reveladores tanto no âmbito político, quanto histórico, social, antropológico e artístico, entenderemos a escolha de Strehler por reproduzi-la no ano de 1978: uma época histórica difícil para a sociedade italiana, na qual intermináveis lutas políticas se faziam presentes, influenciando todos os meios de comunicação e, naturalmente, todas as formas de arte, sobretudo o teatro que não é passivo e que não negligencia os fatos politicamente intrigantes de uma sociedade, em determinado momento histórico.

---

<sup>306</sup> *Resta da vedere quanto il terribile brivido di quest'opera di poesia - per me una delle più alte che il genio umano abbia saputo produrre - troverà in chi vede e ascolta la sua risonanza. Quanto di questa abbia una eco nel nostro spettacolo della tempesta. Quanto si sia riusciti a fare perché con La tempesta qualcosa cambi, anche se di poco, del mondo, in quanto ha cambiato gli uomini che hanno vissuto La tempesta sul palcoscenico in platea.*

<sup>307</sup> Em suas anotações, Gaipa revela: “saímos deste trabalho, mas não saímos de sua reflexão, de suas interrogações e de suas implicações. Talvez agora a floresta se torne ainda mais indissociável” (2012, p.22).

Após a escolha da obra a ser encenada, o segundo passo é prepará-la para o palco. Portanto, nas linhas que seguem, discorrerei sobre as características gerais do espetáculo de Strehler, bem como seu processo criativo na busca pelos signos visuais e acústicos que pudessem traduzir as linhas do texto shakespeariano.

### 5.2.2 *La Tempesta* strehleriana e suas principais características

Considerando, então, a relevância e o desafio que implicava encenar *La Tempesta*, por suas características intrínsecas, pelo momento histórico no qual Strehler atua e pelo que ela representa no percurso artístico de Strehler como diretor, o trabalho de preparação para levá-la ao palco foi também de inesgotável pesquisa, primeiramente textual (na sua tradução textual) e posteriormente cênica (tradução intersemiótica).

Conforme nos revela Strehler (1992, p.106), “Nunca, como nesta *Tempesta*, sentimos a falível, desesperadora e triunfal grandeza e responsabilidade de nosso trabalho.”<sup>308</sup> Logo na primeira carta que escreveu a Lombardo, em agosto de 1977, o diretor deixou registrado o peso da grande responsabilidade em encarar mais uma vez a obra de Shakespeare, revelando sua insegurança, seu medo e, ao mesmo tempo, sua fascinação em desenvolver tal trabalho: “Com estes terrores, com este quase tremor de maravilha, diante de uma obra-prima absoluta, tenho que pensar em um espetáculo o mais correto possível, o mais claro e mais compreensível possível, pelo menos em uma parte de sua realidade” (2007, p.6).<sup>309</sup>

Impulsionados, então, por um “ato de coragem,” o diretor e sua equipe optaram por traduzir mais uma vez para o palco a grande obra de arte shakespeariana. Sua preparação foi árdua e extenuante, com duração de quase um ano de incansável e profunda análise do texto e construção de seus elementos cênicos. Em sua anotação de direção, Strehler (1992) nos revela que o trabalho de produção de *La tempesta*, sobretudo a preparação textual (que, segundo o diretor, foi a mais inquietante e desesperadora), contou com a participação de uma equipe de estudiosos e críticos de literatura e tradutores. O grupo, formado por Fabio Battistoni, Fiorenzo Carpi, Enrico D’Amato, Luigi Damiani,

---

<sup>308</sup> *Mai come in questa Tempesta abbiamo sentito la fallibile, dispersante, trionfale grandezza e responsabilità del nostro mestiere.*

<sup>309</sup> *Con questi terrori, con questo tremore di meraviglia quasi, davanti ad un capolavoro assoluto, devo pensare ad uno spettacolo il più possibile giusto, il più possibile chiaro e comprensibile, almeno in una parte della sua realtà.*

Ettore Gaipa, Agostino Lombardo, Luigi Lunari, Jan Kott, Guido Pagliaro e Strehler, discutia intensamente o texto shakespeariano para posteriormente levá-lo ao palco, com todos os seus elementos verbais e não verbais.

Lombardo cuidou da tradução, tanto da literária (T1), quanto da tradução para a cena (T2), e trabalhou constantemente junto a Strehler em ambas. Kott e Lombardo agiram como dois polos analíticos e interpretativos em torno do texto shakespeariano, contribuindo, de forma decisiva, para as “primeiras intuições cênicas” (STREHLER, 1992, p.102); e o diretor, que revela ter pensado primordialmente na tradução e não na sua produção cênica, acreditava estar no texto -- na tradução e nas suas interpretações semântica e sintática -- a resolução para os desafios da cena. A partir desse trabalho de tradução, que durou seis meses de constante comunicação entre cartas e encontros com Lombardo, Strehler teve a ideia de fazer duas traduções, visto que seu trabalho de tradução junto a Lombardo lhe mostrou, na prática, que o texto dramático passa por uma espécie de metamorfose até chegar à cena: uma para “ser lida”, que é a T1 (tradução literária) e outra direcionada “à cena”, (T2), que é mais prática, mais flexível e adaptável a mudanças mais radicais, em consequência do ritmo das frases que serão recitadas. A ideia de Strehler está registrada na carta que escreveu a Lombardo, em agosto de 1977, na qual dizia (2007, p.15):

Uma tradução para o teatro deveria ter duas versões: uma para a cena que “ninguém deve ler” e outra “para ler”. As duas versões são uma coisa só, com dois aspectos. Nunca se fez algo do gênero [...]. Assim, poderiam existir duas *Tempeste* traduzidas, uma o roteiro posto em cena, para o trabalho e para o espetáculo e outra para a publicação literária. As duas versões são análogas, se correspondem perfeitamente, mas uma é mais plástica, mais para ser usada e integrada na cena, enquanto que a outra é mais severa, mais formal, mais solitária e, eu diria, até mais rigorosa.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> *Una “traduzione” per il teatro deve avere due versioni: una per la scena che nessuno “deve leggere” e l’altra invece “per leggere”. Le due versioni sono una sola cosa con due aspetti. Non si è mai fatto una cosa del genere. [...] Così, potrebbero esserci “due Tempeste” tradotte; una il copione messo in scena per il lavoro e per lo spettacolo. L’altra per la “pubblicazione letteraria”. Le due versioni sono analoghe, si corrispondono perfettamente ma l’una è più plastica,*

O resultado desse brilhante *insight* artístico de Strehler está no livro *La tempesta tradotta e messa in scena*, o qual expõe as duas traduções (T1) e (T2) de *A tempestade* para a língua italiana, possibilitando, assim, uma leitura comparativa da tradução literária e da tradução para a cena. Ademais, a tradução de *A tempestade* rendeu duas publicações de Lombardo (ambas dedicadas a Strehler): a primeira edição publicada pela Editora Garzanti, em 1984 e a segunda, pela Feltrinelli, em 2004.

Como resultado do “conservadorismo textual strehleriano,”<sup>311</sup> o texto shakespeariano não foi radicalmente modificado na sua *La Tempesta*. A mudança mais notável foi o corte da cena da “mascarada”<sup>312</sup> nupcial no ato IV. Por se tratar de uma cena complexa e altamente significativa, que envolve decisivamente a presença de magia e que, segundo Strehler, não é um “espetaculozinho” para divertir os enamorados, o diretor achou melhor omitir (ou, “cortá-lo com coragem” -- como diz na carta a Lombardo) do que correr o risco de construir uma cena superficial, com tom de “divertimento”. A “mascarada”, portanto, foi substituída pela fala de Próspero que anuncia, de braços abertos, o casamento dos dois jovens apaixonados; inserindo esse símbolo no lugar da “mascarada”, Strehler parece evidenciar o fato de que o casamento dos jovens -- resultado do encontro feito por Ariel -- foi também resultado de sua *art*.

Questões de interpretação e análise textuais discutidas, passo à preparação dos elementos não verbais expostos no palco. Como já vimos na análise da outra encenação, aqui também, os elementos que constituem o espetáculo -- luzes, movimentos, sons, ritmos, cenário, figurinos e até mesmo os silêncios -- formam o tecido que materializa a percepção criativa e poética do diretor.

Essa percepção redonda em uma composição cênica que se desenvolve em um palco vazio, com um cenário escarno e escasso de detalhes e de objetos, o que coloca em evidência a natureza metateatral

---

*più da usare e integrare sulla scena, l'altra più severa e più 'formale', più solitaria, più rigorosa, direi.*

<sup>311</sup> Strehler encontrou desafios na tradução das canções de Ariel e na fala dos bufões da *Commedia dell'arte*. Estas questões serão expostas posteriormente quando falarei sobre a construção dos personagens e da música.

<sup>312</sup> Gaipa revela em suas anotações do dia 18 de junho que Strehler encontrou problemas técnicos na construção da “mascarada” e que, após muito pensar, muito refletir e muito discutir, chegou à conclusão de que o melhor a fazer seria cortar a cena radicalmente.

da *Tempestade*: o espaço vazio, como a “lama primordial” de *Re Lear*, e metáfora de ilha deserta, será preenchido pelos personagens, controlados por Próspero, com seus sons, suas vozes e seus ruídos que darão vida a diversos acontecimentos.

O palco vazio, além de realçar a ideia da metatetralidade, nos remete à mensagem da colonização e exploração de novas terras que ressoa com tanta força na obra shakespeariana: o mistério do novo mundo, as vidas que serão formadas naquele lugar. Conforme define Lombardo (1992), a ilha de Próspero aparece como mundo, como América, como mito, como paraíso terrestre após o pecado, como epítome, como anúncio de todas as ilhas que surgirão posteriormente. Para Strehler (1992, p.118), a natureza de *La Tempesta* é concreta e, ao mesmo tempo, abstrata: “uma ilha deserta, em meio ao mar. Uma ilha distante e, ao mesmo tempo, próxima (América, Bermuda -- ilhas misteriosas varridas pelo vento, onde se pode colher o orvalho à meia-noite) e simbólica (o mundo) e o teatro-mundo”. Portanto, o palco vazio que caracteriza a ilha de Próspero é onde o teatro, a colonização e a vida podem acontecer.

Capturando o sentido da interpretação (e também da criatividade) de Strehler acerca do conflito entre natureza humana e magia que existe na ilha de Próspero, Damiani produziu um cenário sugestivo, capaz de conduzir o espectador à visão mista, entre sonho e realidade. É o efeito que Strehler desejava criar em sua *La Tempesta*, conforme ele mesmo revela: “todo o encanto e o mistério devem ser humanos, produzidos no palco pelos atores, de tempos em tempos”. Esse encanto mágico que confunde, de modo apazível, os olhos e os ouvidos do espectador é feito por meio de telas finas, quase transparentes, expostas no palco como paredes que limitam os espaços; pela jangada<sup>313</sup> “móvel”, que caracteriza a ilha de Próspero, e pelo jogo de luzes, que marca a posição do sol e, portanto, as horas que se passam na ilha -- até porque Strehler acredita que Ariel, ao dizer a hora para Próspero, se orienta pelo sol.

---

<sup>313</sup> Essa jangada, como o palco, é de madeira. Segundo Strehler, o palco deve ser de madeira (e aqui, mais uma vez, o diretor retoma a ideia de Lear). É a madeira que concede ao palco o barulho dos passos dos atores, das ações e da vida que estão para acontecer. Nas palavras de Strehler: “Fala-se de rocha e de madeira. A madeira é um elemento presente e fundamental. O próprio teatro elisabetano era um “círculo de madeira”. E essa madeira do palco, chão de teatro-sobre o qual a vida dos personagens é construída junto ao “estalar” do chão- ressoa com tanta força para Strehler que ele decidiu que a lenha carregada por Ferdinando e Caliban seria a mesma madeira presente no palco. Seria como o ‘material tirado do palco’.



Ademais, as luzes, indicadoras do “tempo solar”, são também importantes para demarcar os territórios onde se encontram os personagens -- pois estão dispersos, em consequência do naufrágio.

No decorrer do espetáculo, a jangada de madeira, que indica a ilha de Próspero, assume diferentes formas e o cenário ganha diversos aspectos. Conforme define Casiraghi (2012, p.13), “A ilha se transforma em um pedal munido de três portais de teatro e seccionada em dois triângulos que, assumindo formas diversas, são capazes de criar, a cada vez, imagens, lugares e paisagens diversas”.<sup>314</sup> Por exemplo, na primeira cena do segundo ato, que corresponde ao momento em que os naufragos se encontram e conversam sobre o incidente e o desaparecimento de Ferdinando, uma vegetação,<sup>315</sup> caracterizada por ramos de árvore magicamente colocados ao lado da jangada, cresce na ilha e se encaixa perfeitamente com a fala de Gonzalo (2007, p.190): “*l'erba, com'è lussureggiante e vigorosa! E com'è verde!*” [A erva, como é exuberante e vigorosa. E como é verde!] e o lado esquerdo da jangada é levemente levantado (signo que indica o outro lado da ilha).

Os homens se espalham. Os mais velhos, Gonzalo, Alonso, Francisco e Adriano permanecem no lado superior da jangada, ao passo que Sebastiano e Antonio -- os dois usurpadores e traidores de Próspero -- permanecem no lado inferior. Os homens se movimentam e Gonzalo se transfere para o centro da jangada, o que coincide perfeitamente com seu discurso hipotético de rei: na “jangada mágica”, naquele “faz de conta” que acontece no meio do palco, Gonzalo é rei.

Na segunda cena deste mesmo ato, quando Caliban surge carregando lenha, a vegetação desaparece e o lado direito da jangada é levemente levantando, o que remete ao fato de que o personagem se encontra do lado oposto da ilha (longe dos naufragos); na primeira cena do terceiro ato, quando a ação retorna para a gruta de Próspero, a jangada volta ao nível plano, exatamente como na primeira cena, quando o personagem surgiu acalmando as águas do mar.

---

<sup>314</sup> *L'isola si transforma così in una pedana munita di tre botole da teatro e sezionata in due triangoli che assumendo forme diverse possono creare, di volta in volta, immagini, luoghi e paesaggi diversi.*

<sup>315</sup> Conforme explica Anna Anzi, ao reescrever dramaticamente a cena, Strehler elimina a erva (*l'erba*) e a substitui por uma folha, colocada na ponta de um dos ramos. Este pequeno elemento, segundo Anzi, além de confirmar as palavras de Sebastiano, desempenha um importante papel metateatral e simbólico: dá vigor visível à fala: “*tutta terra bruciata*” [toda a terra queimada] de Antonio.

Figura 88 – Náufragos juntos na ilha. Na parte superior, encontram-se os “homens bons” e na parte inferior, os vis e hipócritas.



Além do cenário, Damiani confeccionou os figurinos que também possuem características marcadamente autênticas e criativas e explicitam, como foi o caso de *Re Lear*, a característica física e psicológica dos personagens, bem como sua função na trama. Como os outros elementos do espetáculo, a confecção dos figurinos teve a participação direta e ativa de Strehler. Nas cartas que trocava com Lombardo durante a tradução textual, Strehler fazia uma análise da construção dos personagens ao mesmo tempo em que analisava suas falas. A discussão acerca das escolhas tradutórias do texto conduzia o diretor a pensar e refletir na tradução intersemiótica dos personagens.

O personagem principal, Próspero, interpretado por Tino Carraro, como mago, homem da “arte” do teatro, veste-se com um manto longo, cor clara e com aspecto envelhecido. É, conforme explica Strehler em suas anotações (1992, p.110),

somente um homem velho, muito pobre, com um manto antigo, lavado por milhares de chuvas e pelo vento que em meio a um palco nu como símbolo do mundo, sobre uma rocha íngreme, com os últimos gestos vai acalmando a natureza-teatro e “desligando” o barulho dos trovões e as luzes cor de enxofre dos relâmpagos.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> È solo un uomo vecchio, poverissimo, dalla veste antica, una veste lavata da mille piogge e da mille venti, che in mezzo ad un nudo palcoscenico come simbolo del mondo, su una praticabile roccia scoscesa, ora con gli ultimi gesti

Esse manto, embora sujo, caracteriza Próspero como um homem de poder e de autoridade, mas não como mago. Para isso -- e Strehler nos mostra em sua carta a Lombardo -- é necessário que o personagem tenha algo que simbolize seu poder, uma vez que, no final do espetáculo, ele abandonará seus poderes mágicos. Conforme explica o diretor na carta a Lombardo (2007, p.11), “Próspero, durante toda a tempestade, ou quase toda, não pode estar como sempre está”,<sup>317</sup> ou seja, é necessário algo que diferencie o Próspero homem, pai, dono da ilha, do Próspero mago, homem dos poderes sobrenaturais.

Refletindo, portanto, acerca deste elemento mágico, que Shakespeare chama de *Magic Garnment*, Strehler chegou à conclusão de que se trata de um manto mágico (ou *Mantello Magico*, como ele define), que Próspero coloca sobre os ombros no momento em que há necessidade de seus poderes. No final da segunda cena do primeiro ato, quando ele diz, “descanse minha arte”, Miranda o ajuda a se despir do manto mágico e os dois o dobram como se fosse a bandeira do Estado. Ao estendê-lo, Miranda e Próspero expõem, diante do público, um manto velho, levemente sujo, com um sutil desenho em seu centro. O desenho tem características geométricas, quase como o “homem vitruviano” de Leonardo. Em *Shakespeare, nosso contemporâneo*, Kott (2009), ao escrever sobre *A Tempestade* shakespeariana, compara Próspero ao “homem de Leonardo”, ou seja, um homem renascentista, que se interessou sobremaneira pela ciência e, por meio de estudo, foi capaz de conceber uma série de projetos tecnológicos, tornando-se, assim, um homem à frente de seu tempo.

A cor clara, que caracteriza as vestes de Próspero, a meu ver, remete à ideia do divino que Strehler tanto insiste em evidenciar em seu espetáculo. Ademais, acredito que os mantos claros do personagem remetem também à relação de afeto que divide com seu espírito Ariel, que, como personagem do ar, veste-se de branco.

---

*va placando la natura-teatro e spegnendo i bagliori di Zolfo dei lampi e gli scrosci dei tuoni.*

<sup>317</sup> *Io non so ancora, ma Prospero per tutta La Tempesta o quasi col mantello magico non può stare, come sempre sta.*

Figura 89 – Próspero e Miranda abrem o *mantello magico* para dobrá-lo.



Note-se que, conforme mostra a Figura 89, aqui o público consegue visualizar o sutil desenho “geométrico” construído no centro do *mantello*.

Na primeira cena do quinto ato, quando Próspero retoma sua posição de Duque de Milão, ele pede a Ariel que lhe traga seu manto e sua coroa de duque e, dizendo, “*Mi toglierò questa veste e apparirò qual ero un tempo, il duca di Milano.*” [Abandonarei estas vestes e tomarei as características de outrora, quando eu era o Duque de Milão] (2007, V.I, 300-302 p.305), veste-se com o longo e manto vermelho e com sua coroa. O figurino é igual ao de Alonso, rei de Nápoles, que em breve o encontrará na gruta. E no epílogo, Próspero abandona seu longo manto e aparece no palco com roupas comuns, com o figurino de um homem sem poderes, de um ser humano que deixou para trás toda a sua arte de diretor e transformou-se no ator/condutor de sua própria vida.

Em suas primeiras anotações acerca do figurino de Próspero, Strehler revela que enfrentou certos desafios para constituir uma imagem de Próspero que pudesse expressar a ideia de um homem sem poderes mágicos. Segundo o diretor (2007, p.346):

E por trás do manto de Próspero, o que há? O homem nu? Não é por acaso que com Jan falávamos do homem de Leonardo do final. Mas é hipotético. Próspero-ator não pode nem estar nu e nem vestido como um ator, ou seja, como

“homem”. Ou, de alguma forma, sim. Mas que ator? O ator hipotético elisabetano ou o contemporâneo. Uma grande interrogação permeia esta questão do “ato de despir-se” do final.<sup>318</sup>

A solução para as vestimentas finais de Próspero foi resolvida caracterizando o velho mago como um homem maduro, que remetesse a um diretor de teatro que carrega nos ombros a experiência de sua “*art*” e que, cansado, toma a decisão de “abandoná-la”.

Figura 90 – Próspero invocando seu espírito Ariel.




---

<sup>318</sup> *E sotto quel mantello, cosa c'è: l'uomo nudo? Non a caso con Jan parlavamo dell'uomo di Leonardo del finale. Ma è ipotetico. Prospero-attore non può né essere nudo in realtà, né vestito (e come) da attore, cioè da 'uomo'. Oppure in qualche modo sì. Ma quale attore? L'attore ipotetico elisabettiano o quello ipotetico contemporaneo. Un enorme interrogativo questo, della spogliazione finale.*

Figura 91 – Próspero e seu manto mágico (no momento em que pede a Miranda para tirá-lo e repousá-lo).



Quanto a Caliban, interpretado por Michele Placido, este aparece em cena vestido apenas com uma espécie de tanga, o que parece lhe conceder características de um nativo. Tem pele negra, é alto e tem membros vigorosos, que lhe concedem movimentos rústicos. Na perspectiva de Strehler (2007), Caliban, ao contrário do que se pensa, não é um monstro. É somente um personagem com características peculiares: “Há uma cor diferente, se movimenta de modo diverso e veste-se ou não de modo diverso (para os que estão vestidos, estar nu é ser diferente)”<sup>319</sup> (STREHLER, 2007, p.13). Essa noção é importante e atual, segundo rica tradição da crítica pós-colonial. Como um homem vigoroso e negro, o Caliban strehleriano é visivelmente contrastado com o delicado, leve e dócil Ariel (e essa divergência já começa pela “cor” dos personagens: Caliban é negro, movimenta-se com indelicadeza e é forte -- Ariel, em contrapartida, é “branco”, leve, alegre e tão frágil que parece prestes a se quebrar).

Seguindo, portanto, por este viés interpretativo, Strehler nos revela que o personagem está intimamente ligado à terra; logo, diferentemente de Ariel, que surge do alto, Caliban surge de baixo, de um orifício inserido sob a jangada/ ilha de Próspero (como se fosse uma caixa que se localiza na parte subterrânea da gruta de Próspero, que nos remete a uma adega ou a um sótão). Strehler acredita -- e assim deixa registrado na carta a Lombardo -- que Caliban, como escravo de origens terrenas e com características peculiares, não pode surgir

---

<sup>319</sup> [...] *ha un colore diverso, si muove diverso, veste o non veste quasi diverso (per i vestiti, essere nudi è essere diversi).*

repentinamente. Sua primeira aparição deve gerar suspense no espectador que, provavelmente, espera ansiosamente por ver e conhecer o “tal selvagem escravo” a que Próspero e Miranda tanto se referem. Nas palavras do diretor (2007, p.29):

O público espera ver este “monstro”, este escravo nojento, esta lama, negra e vil. [...]. Eu consideraria uma espécie de armadilha que Próspero e Miranda abrem e dentro dela, o “monstro invisível”. Os dois, em posição superior, olham o buraco. Ou melhor, somente Próspero olha para o escuro. Miranda está mais afastada. E, daquele buraco escuro, sai a voz do “monstro”. Como é esta voz? É uma voz misteriosamente “normal.” Ou seja, fala bem o inglês e o italiano. Não gagueja e não muge. Fala. Acontece que a “cavidade” do buraco faz sua voz ressoar, como um eco, mais profunda. E basta. É uma voz um pouco estranha pela posição em que se encontra, não por ser naturalmente estranha.<sup>320</sup>

O ambiente em que se encontra Caliban propicia sua “surpreendente e misteriosa aparição”, bem como a mudança de sua voz. Strehler deixa claro que não transforma o referido personagem em um monstro, mas concede a ele condições e situações que possam conduzir o espectador a acreditar, pelo menos à primeira vista, que se trata de um ser peculiar.

Quando ouve o chamado de seu senhor, Caliban aparece aos poucos. Primeiramente mostra sua mão que, perante Próspero e Miranda parece enorme, quase a mão de um gigante. Lentamente e com movimentos semelhantes aos de um inseto, move os membros e sai do buraco no qual habita. A imagem que se tem é análoga a de um animal

---

<sup>320</sup> *Ora, il pubblico aspetta di vedere questo ‘mostro’, questo schiavo schifoso, questo fango, nero e cativo.[...] Vedrei una specie di botola che Prospero e Miranda aprono e dentro ‘invisibile’ c’è il mostro. I due, sopra, guardano nel buco o solo Prospero guarda nel buio. Miranda sta più scostata. E viene fuori, dal buio, la voce del ‘mostro’. Com’è questa voce? É una voce stranamente ‘normale’. Cioè parla bene l’inglese e l’italiano. Non gurgola e non muggisce. Parla. Solo che la ‘cavità’ del buio la fa risuonare come in un’eco, più fonda. E basta. É una voce un po’ innaturale per posizione, non perchè lo è di per se stessa.*

que, intimidado pelos poderes do inimigo, vai deixando sua toca lentamente.

Além de proporcionar mistério e suspense, a lenta e “fragmentada” aparição de Caliban, a meu ver, nos remete à sua condição de prisioneiro, pois, como diria Strehler, Caliban traz a imagem clássica de um escravo, daquele que, por ter traços e condições físicas fortes, é capaz de suportar o peso das “correntes” e das tarefas que lhe são destinadas (tarefas quase sempre brutais, rústicas que demandam força física).

Figura 92 – Caliban saindo da “toca” lentamente.



Seus movimentos lentos nos transmitem sensação de peso e, ao mesmo tempo, de calma. Torna-se claro que o personagem serve Próspero com má vontade, desejando ardentemente sua liberdade. Não aceita sua condição de escravo e de colonizado; portanto, falta-lhe motivação e interesse em fazer o que manda seu senhor. Ser escravo de Próspero é, para Caliban, pesado como é pesada também a relação afetiva com seu patrão. Aqui há outro grande contraste com Ariel, que é leve, alegre e tem uma relação afetiva tranquila e quase filial com Próspero. Embora queira também sua liberdade, Ariel age com vontade, sempre preocupado em agradecer o seu mestre. Quando aparece pela primeira vez, vem com alegria, divertindo-se, cantando e, assim, como um pássaro, “pousa” diretamente nos braços de Próspero.



Caliban, por outro lado, ao sair do seu obscuro e misterioso *habitat*, move lentamente seus membros vigorosos e, sentando-se com as pernas cruzadas, descreve como sua vida mudou após a “invasão” de Próspero em sua ilha. Suas atitudes, enfim, remetem claramente à sua condição de escravo, de colonizado que, sem vontade própria, foi submetido às condições de Próspero (inclusive à língua, os costumes e o modo de ser). Vale mencionar que a forma com a qual Strehler construiu esse personagem remete à importante visão revisionista, pós-colonial: Caliban (escravo-colonizado) que serve, sem vontade e motivação, Próspero (colonizador).

Figura 93 – Caliban quase fora da “toca”, fazendo movimentos lentos semelhantes aos de uma aranha.



Figura 94 – Caliban sentado, com seus membros encolhidos, semelhante a um animal.



Esse Caliban rústico, escravo e nativo é também dono de características “sobrenaturais”. Strehler acredita que, por ter nascido de uma bruxa e viver na ilha mágica de Próspero, Caliban também é um ser mágico, embora prevaleçam nele características humanas e terrenas. No viés interpretativo do diretor, o personagem é capaz de maldizer e de exorcizar por meio de rituais que aprendeu com sua mãe, ainda quando criança. Strehler acredita ainda que os rituais do personagem são um misto de sua cultura de origem (cultura de nativo, filho da bruxa Sicorax) com a cultura que lhe foi imposta por Próspero (cultura do branco, do europeu, enfim, cultura do colonizador). Em suas primeiras anotações acerca de Caliban, Strehler afirma (2007, p.355):

Caliban, talvez, exorciza o tudo com uma espécie de rito, inventado por ele mesmo ou herança de mãe bruxa e também paráfrase dos rituais de Próspero. Uma mistura de rituais mágicos e de exorcismo. Uma máscara, um círculo no chão, uma espécie de movimento de dança e uma música, entre uma frase e outra.<sup>321</sup>

<sup>321</sup> *Caliban forse esorcizza il tutto con una specie di rito. Inventato da lui o retaggio della propria madre strega e anche parafrasi dei rituali di Prospero. Una mescolanza di rituali magici ed esorcistici. Una maschera, un cerchio a terra, una specie di movimento di danza e un canto tra una frase e l'altra.*

Tanto que o “ritual” exercido por Caliban, na Cena II, Ato II, para declarar vingança contra Próspero, é conduzido por uma espécie de dança, caracterizada por um misto de ritual canibal com exorcismo, feita aos sons de tambores. Nesse momento, o personagem carrega sobre os ombros um manto de “pele de foca” (como o define Strehler) que lhe concede características peculiarmente animais (depois, esse manto servirá para confundir os olhos de Trínculo e de Stefano) e tem uma “vara mágica” com a qual desenha um círculo na areia e, no centro dele, enuncia suas palavras de maldição e vingança. Em seu ritual, Caliban carrega consigo a vara e o manto (características “herdadas” de Próspero) e exerce o ritual de canibal “herdado” de sua mãe, Sicorax. Conforme definiu Strehler na citação anterior, o ritual de Caliban, na *Tempesta*, acaba se tornando uma espécie de ritual de Sicorax contaminado com o ritual prosperiano.

Após fazer o círculo na areia com sua vara, Caliban, ainda ao som dos tambores e em passos de dança, se agacha no centro do círculo, enche suas mãos com areia e as fricciona no rosto. Quando ele ergue a cabeça e olha para frente, o espectador vê um Caliban “magicamente” mascarado, com uma espécie de máscara branca de areia que divide perfeitamente seu rosto: o lado esquerdo permanece negro e o lado direito torna-se branco (máscara).

Este signo tão sutil é capaz de revelar significativamente a condição híbrida de Caliban agora na ilha. Sozinho, longe de Próspero, ele mostra sua “face” -- não pura e simplesmente de escravo e de colonizado, que são características concedidas a ele por Próspero -- mas de um ser que, antes de ser colonizado, era o verdadeiro herdeiro da ilha que lhe foi “roubada” pelo branco, pelo europeu. Agora, Caliban tem duas faces: a face negra, que representa a cultura que lhe pertence, sua cor natural, sua condição de nativo da ilha e a face branca, que representa o que se tornou após a colonização de Próspero.

O lado branco, a “máscara” -- lembrando que máscara não é natural, serve para camuflar, para transformar um personagem em outro - representa a cultura que lhe foi imposta: os costumes, a língua, o modo de falar. Strehler (*apud* GRIGA, 2003, p.86) define esta máscara como

[...] um material secreto, usado por Caliban em segredo. É seu tesouro e tem um valor plástico evidente. [...] Sua estética é, por um lado, natural e, por outro, provém de uma cultura diferente, da

qual ele sabe pouco, se recorda pouco, mas de que  
traz a marca dentro de si.<sup>322</sup>

Por trazer essa “mistura” de culturas dentro de si, Caliban torna-se um ser dividido física e psicologicamente. Por ter consciência de que é herdeiro do poder sobre a ilha e por não saber mais distinguir sua verdadeira natureza, Caliban, sozinho, revela-se e, desesperadamente, jura vingança a seu senhor. No entanto, se limita em expressar sua vingança, pois nada consegue fazer diante dos poderes de Próspero. A criatividade de Strehler aqui, mais uma vez, se supera. É exatamente neste ritual, por ele definido como uma mistura entre as origens de Sicorax e da cultura imposta por Próspero, que Caliban se “divide” visivelmente entre colonizado e colonizador, expondo sua dupla natureza.

Figura 95 – Caliban preparando-se, como em um ritual, para vingar-se de Próspero.




---

<sup>322</sup> [...] un materiale segreto che viene usato da Caliban in segreto. È un suo tesoro ed ha un valore plastico evidente.[...] La sua estetica è, da una parte, naturale e dall'altra parte proviene da una cultura diversa di cui egli sa poco, ricorda poco, ma di cui porta il segno dentro di sé.

Figura 96 – Caliban com sua máscara de areia mágica.



Diante da construção de um Caliban tão expressivo, não posso deixar de concluir que, assim como a invenção cênica do Ariel “voador”, Caliban é um personagem autêntico e criativo. Strehler, ao seguir suas vias interpretativas, conseguiu unir, de modo sutil, a natureza humana e misteriosa do personagem. O Caliban strehleriano é, ao mesmo tempo, um homem vigoroso e um ser com características humanas, terrenas, que tem medo e que se intimida perante os poderes de seu Senhor. Não é um monstro, mas um personagem que tem sentimentos, que está dividido em sua própria natureza de colonizado e colonizador e a única coisa que deseja é sua liberdade. É um personagem diferente e não disforme (STREHLER, 1992).

À forte construção semiótica e estética de Caliban, corresponde a uma visualização leve do espírito Ariel. Esse personagem, interpretado por Giulia Lazzarini,<sup>323</sup> tem vestes esvoaçantes e brancas. O seu rosto é branco, leve, delicado e frágil. Capturando a essência e função deste mágico personagem shakespeariano e seguindo o pressuposto de que Ariel é um “ser fantástico que deve ser ligado ao céu por um longo fio

---

<sup>323</sup> Foi difícil para Strehler encontrar a atriz que pudesse fazer o papel de Ariel nesta versão de *La Tempesta*. Conforme explica na carta a Lombardo de agosto de 1977, Strehler pensava em um personagem semelhante ao bobo em *Re Lear*: uma mulher, ou menina, que assumisse características de uma criança, que fosse quase assexuada. Neste caso, como tinha a ideia de fazer um Ariel “voador”, deveria escolher uma atriz experiente e que possuísse características infantis. Escolheu, portanto, Giulia Lazzarini que, para Strehler, era “miúda, infantil, quase assexuada” e, sobretudo, muito experiente, com capacidade artística para fazer o papel de Ariel “voador”.

prateado"<sup>324</sup> (STREHLER, 1992, p.115), Strehler o construiu como um ser voador que, diferentemente de Caliban, surge do alto, pendurado em uma corda de aço flexível, que lhe concede movimentos leves e rápidos.

Sua primeira aparição, como dito anteriormente, proporciona ao espectador a imagem de “um raio de luz”, ou um floco de neve que desce do céu e cai diretamente nas mãos de Próspero. Ao contrário da entrada triste, misteriosa e difícil de Caliban, a entrada de Ariel é alegre, pueril e “cheia de vida”. Segundo Griga (2003), a entrada de Ariel suscita, sem dúvidas, o efeito mais prodigioso, mas é, ao mesmo tempo, o elemento decisivo de uma ilusão teatral, explicitamente em uma partitura fielmente brechtiana a qual Strehler insiste em retomar. Ou seja, o espectador presencia Ariel como um ser feito para o teatro (pois ele é ligado a elementos meramente teatrais, tais como a corda de aço, as vestes esvoaçantes, a forte e marcada maquiagem, enfim, toda sua caracterização física), mas, ao mesmo tempo, é um personagem mágico, capaz de se transportar entre os limites do humano e do sobrenatural. A própria caracterização do personagem concede ao público a mágica sensação de ver que as ações de Ariel se movimentam entre o real e o irreal. É exatamente essa “ilusão teatral” evidenciada tantas vezes no espetáculo de Strehler que distingue suas produções.

No que diz respeito às características “físicas” desse ser sobrenatural, Strehler nos revela que, como espírito do ar, deve ter um aspecto ambíguo, sem tempo e sem sexo: “[...] os cabelos da cor do ar, cinza e branco, e o corpo um pouco azulado”<sup>325</sup> (1992, p.115). É um ser que assume características quase assexuadas como as do Bobo em *Re Lear*: um ser alegre, vivaz, e inocentemente prodigioso. Além disso, o personagem divide com Próspero um afeto quase filial, exatamente como o Bobo em relação a Lear. É quase como uma “criatura de Próspero”, que o repreende quando necessário, mas que também o elogia, o exalta, quando desempenha bem seus trabalhos. O personagem, por sua vez, preocupa-se em agradar seu mestre, desenvolvendo bem seu trabalho. Segundo Strehler (2007, p.22), “há uma espécie de amor de Próspero por Ariel e um gosto de dominá-lo, mas também um ‘prazer’ em tê-lo por perto e em tocá-lo, quase. Os dois estarão juntos. Vejo até Ariel sentado nos ombros dele, ou em seus braços, agarrado no pescoço, uma vez”.<sup>326</sup>

<sup>324</sup> *L'essere fantastico è attaccato al cielo con un lungo filo d'argento [...].*

<sup>325</sup> *[...] i capelli colore dell'aria, grigio e bianco con un po' d'azzurro il corpo.*

<sup>326</sup> *C'è una specie di amore di Prospero per Ariel ed un gusto di dominarlo, ma anche un 'piacere' nell'averlo vicino e nel toccarlo, quasi. I due avranno*

Figura 97 – Ariel e sua característica “voadora”.



Figura 98 – Ariel e sua filial relação com Próspero.



---

*posizioni attaccate. Vedo persino Ariel seduto su una spalla di lui, o tenuto in braccio, al collo una volta.*

Assim, acredito que o fio que liga Ariel ao teto, o liga também a Próspero no âmbito afetivo e o torna outra espécie de submisso. É o cabo que representa seu cativeiro -- tanto que, na segunda cena do primeiro ato, quando pede sua liberdade, Ariel agarra-se ao fio e pede para Próspero cortá-lo e, portanto, libertá-lo -- mas é também o “cordão umbilical”<sup>327</sup> que o liga a Próspero em uma relação filial, pois é por meio desse fio que Ariel pode tocar Próspero, pode rodeá-lo, sentar-se em seu colo, agarrar-se em seu pescoço, sentar-se em seus pés.

E no quinto ato, quando Ariel finalmente ganha sua liberdade, Próspero corta o fio de aço que o liga ao teto e ele, por sua vez, se entristece, e, embora querendo tanto a liberdade, sente-se perdido. É também visivelmente difícil para Próspero separar-se de seu servo, como é difícil para um pai separar-se de seu filho.

Figura 99 – Ariel, ao exigir sua liberdade, pendura-se em seu próprio fio.



A respeito do Ariel strehleriano e sua criativa construção, Lombardo (1992, p.63) conclui que o personagem:

---

<sup>327</sup> Percebo semelhanças em Ariel e no bobo. Ambos personagens são caracterizados de modo a possuir uma forte relação afetiva com seu senhor. Vejo uma grande semelhança até mesmo na forma como são construídos. São personagens quase “assexuados”, que se movem o tempo todo em torno de seu senhor, ajudando-o na sua caminhada: o bobo, de um modo mais psicológico e Ariel de um modo mais concreto.



[...] é uma invenção estupenda [e que, como o louco] em *Re Lear*, se torna um emblema do teatro, de um Ariel como espírito muito leve que percorre com uma graça ambígua e inigualável a terra e o céu, identificando-se com a vida -- suspensa entre realidade e ficção -- do teatro, com sua fugacidade e inconstância e imortal precariedade. Se Ariel é, de fato, o espírito a serviço do mago Próspero e à espera de sua própria libertação, ele é também (e especialmente) teatral: é o ajudante de Próspero, aquele que realiza os espetáculos [...] é músico, bailarino, mímico, “*fool*”, ator: todas as formas de teatro se encontram nele e o testemunha sua linguagem que não é uma, mas todas as linguagens.<sup>328</sup>

Ariel torna-se, enfim, o elemento principal, o fio condutor para concretizar os projetos mágicos e misteriosos de Próspero. Diria ainda que o personagem, pela função puramente teatral que exerce na obra, é metáfora de toda a equipe cênica (atores, técnicos, cenógrafos, músicos, diretores, produtores) que consegue, com o poder de seu trabalho, fazer acontecer os eventos no palco.

No que diz respeito a Miranda, interpretada pela jovem atriz Fabiana Udenio, ela tem um vestido longo e branco, que evidencia sua pureza e inocência. Em uma das cartas a Lombardo, Strehler revela ter pensado em caracterizar Miranda e Ferdinando como dois jovens nus, fazendo referência a Adão e Eva no paraíso ou na ilha apenas descoberta (novo mundo), ou também para confirmar a característica de pureza jovial dos dois amantes e seu amor incondicional. Na carta, Strehler descreve seu fluxo interpretativo ao criar a representação do jovem casal (2007, p.34):

---

<sup>328</sup> [...] *la stupenda invenzione, [...] nel Lear, che diventa emblema del teatro) di un Ariel quale lievissimo spirito che percorre con inarrivabile, ambigua grazia la terra e il cielo, identificandosi appunto con la vita - sospesa tra realtà e finzione - del teatro, con la sua inafferrabilità e mutevolezza e immortale precarietà. Se Ariel, infatti, è lo spirito al servizio del 'mago' Prospero e in attesa della propria liberazione, egli è anche e specialmente teatrante: è l'aiuto di Prospero, colui che ne realizza gli spettacoli [...] è musicista, mimo, danzatore, 'fool', attore: tutte le forme del teatro confluiscono in lui, e ben lo testimonia il suo linguaggio, che non è uno ma tutti i linguaggi.*

Em um primeiro momento, pensei (não em homenagem ao ‘nu contemporâneo’) de fazer com que os dois personagens estivessem nus, como no início do mundo, em uma ilha-mundo-teatro desabitada, no encanto de uma paz sonora. Ele, nu, sai das águas do mar para a praia-teatro-areia, palco de madeira. Ela, nua sobre água, com o branco das telas lavadas. Duas criaturas muito belas, muito jovens que se olham em uma luz sem tempo e se amam em absoluto.<sup>329</sup>

No entanto, reavaliando a condição dos personagens na ilha e lembrando-se da presença de Próspero, o diretor rejeita tal ideia: segundo o diretor, caracterizar os dois amantes como dois personagens nus, em meio a uma ilha deserta, faria sentido e daria certo se não houvesse a presença de Próspero. Parece insano que Miranda esteja nua perante seu pai Próspero e perante Caliban (que são os dois únicos homens que ela conhece até a chegada de Ferdinando na ilha). Segundo Strehler (2007, p.34), “Isso [...] parece impossível. Miranda não pode estar nua. Poderia, se estivesse sozinha. Ferdinando também sofreu o encanto das vestes novas e essa questão é muito importante para toda a *Tempesta*. Logo, não podem estar nus.”<sup>330</sup>

O vestido longo (quase como uma longa camisola) usado, então, por Miranda é fruto da interpretação strehleriana de que a menina tenha tido os trajes costurados pelo pai, visto que, perdidos na ilha, a possibilidade de encontrar roupas para ela (considerando o fato de que ela tenha crescido na ilha) torna-se quase impossível. Em suas primeiras anotações sobre o figurino, Strehler dedica num parágrafo à reflexão acerca da caracterização física de Miranda:

Como veste “sempre” Miranda (exceto no final)?  
[...] Miranda era uma criança. [...] Depois cresceu

---

<sup>329</sup> *In un primo tempo avevo pensato non per omaggio al ‘nudo contemporaneo’ di far incontrare i due ‘nudi’ come all’inizio del mondo, in un’isola-mondo-teatro disabitata, nell’incantesimo di una pace sonora. Lui, nudo, dall’acqua sulla spiaggia-teatro-sabbia-palco di legno. Lei, nuda, sull’acqua con il bianco delle tele lavate. Due creature molto belle, molto giovani che si guardano in una luce senza tempo e si amano in assoluto.*

<sup>330</sup> *[...] questo [...] pare impossibile. Miranda non può essere più nuda. Potrebbe da sola. Ferdinando ha subito l’incanto anche lui dei vestiti nuovi e questo è molto importante per tutta la Tempesta. Dunque non possono essere nudi.*

e Próspero a vestiu. É bela esta imagem invisível de Próspero que veste a menina, que faz os vestidos para ela. Provavelmente, para o público seria compreensível ver Miranda vestida “com alguma coisa do pai”, transformado em um simples modelo feminino, segundo a “moda da época”. Uma roupa renascentista muito simples, feita das vestes de Próspero ou talvez uma “camisa” de Próspero, recortada e costurada de alguma forma por Próspero e por Miranda que “aprendeu” com o pai a costurar. [...] Se é realmente (como é provável) pouco mais que uma criança, uma veste de homem-mulher um pouco grande e longa pode fazer um extraordinário efeito. (2007, p.347)<sup>331</sup>

Assim, durante toda a produção, exceto no final, Miranda veste-se com sua longa e simples “camisola”, que nos dá a impressão de ter sido feita pelas mãos de Próspero e que lhe concede características ainda mais pueris. No final do espetáculo, quando Miranda joga xadrez com Ferdinando, ela veste um longo vestido branco, que traz a lume sua pureza e seu “nó virginal” que ainda não foi rompido por Ferdinando.

Ferdinando, por sua vez, como príncipe e, portanto, homem da corte, veste-se como tal. Perdido e sozinho na ilha, o personagem é seduzido pela música de Ariel que, transformada em Ninfa marinha, o traz até o palco por um fio. É como se Ariel o “pescasse” e o trouxesse para o lado da ilha onde estão Próspero e Miranda. O efeito cênico de sua aparição nos remete, de modo criativo, ao mágico e “hipnotizante” encontro dos dois jovens amantes.

---

<sup>331</sup> *Come veste 'sempre', meno che alla fine, Miranda? [...] Miranda era una infante. [...] Poi è cresciuta. E Prospero l'ha vestita lui. Bella questa immagine invisibile di Prospero che veste la bambina, che costruisce i vestiti per lei. Probabilmente per il pubblico sarebbe comprensibile vedere Miranda vestita 'con qualcosa del padre' ridotto molto semplicemente a foggia femminile, secondo 'la moda' del tempo. Un abito rinascimentale semplicissimo tratto da una veste di Prospero o forse una 'camicia' o qualcosa del genere di Prospero, raccorciata e ristretta 'in qualche modo' da Prospero e da Miranda che 'ha imparato' da Prospero anche a cucire. [...] Se è realmente (come si deve) una bambina appena cresciuta, la veste 'da uomo-donna' un poco più grande e lunga può dare una straordinaria suggestione.*

Em uma das cartas a Lombardo, Strehler conjectura sobre a questão do aparecimento de Ferdinando que deve ser feito de modo surpreendente e repentino:

Porém eu faria com que Ferdinando surgisse da água, de alguma forma. [...] Ferdinando está na praia, como dizia Ariel, e ouviu a música na água e começou a procurá-la na superfície das ondas. Entrou no mar quase sem perceber, seguindo a música com seu ouvido. A música prossegue e ele a segue.<sup>332</sup> (2007, p.34)

E assim acontece em sua produção. Ariel, cantando suavemente uma canção (quase uma canção de ninar) traz Ferdinando até à gruta de Próspero e ali, junto de seu senhor, faz com que Miranda tenha uma miragem e encontre seu príncipe. A aparição de Ferdinando é mais uma invenção autêntica e criativa de Strehler.

Figura 100 – Ariel, como ninfa marinha, “pescando” Ferdinando para levá-lo até Próspero.




---

<sup>332</sup> *Però io Ferdinando lo farei uscire, ugualmente, dall'acqua, in qualche modo. [...] Ferdinando è sulla spiaggia come diceva Ariel ma ha sentito la musica nell'acqua ed ha cominciato forse a cercarla sul filo delle onde, è entrato quasi senza accorgersene e la segue così, cercandola con l'orecchio. La musica si sposta e lui è dietro.*

Figura 101 – O encontro de Miranda com Ferdinando, armado por Próspero e por Ariel.



Na sequência da caracterização dos personagens, tem-se a dos náufragos, que também é significativamente original na *Tempesta* strehleriana. Os homens a bordo do navio vestem-se com “roupas da corte”, ou seja, roupas pomposas de festa, em meio ao deserto. Conforme define Strehler na carta a Lombardo (2007, p.47), “são homens ridículos e trágicos em seus *dubletos* de seda, calças e suspensórios, talvez armaduras, talvez espada, talvez até coroa de rei, ridículos e absurdos em suas cores berrantes no tom de terra queimada da ilha”<sup>333</sup>-- e que, a meu ver, não possuem nada mais do que areia nos sapatos e nos bolsos das calças. Perderam tudo, inclusive suas identidades, e agora se encontram no “caminho do conhecimento” controlado por Próspero.

Em meio à tempestade, vemos a imagem de homens desesperados que lutam incansavelmente para superar as ondas violentas do mar e sobreviver ao grande espetáculo de Próspero expresso através da fúria da natureza. Têm expressões faciais de desespero, de sofrimento e de terror. Estão pálidos, com seus chapéus e suas plumas. “Gritam, falam, comentam, insultam, enquanto a tempestade se torna cada vez mais avassaladora e mais cruel” (STREHLER, 1992, p.107).

E quando a cena do naufrágio chega ao fim, esses homens “ridículos” se encontram em uma situação absurdamente paradoxal: são reis, homens da corte que perderam tudo e agora estão à mercê de Próspero, em uma ilha deserta, com seus trajes de festa. Ao ver esses

---

<sup>333</sup> *Sono ridicoli e tragici nei loro farsetti di seta, calze e giarrettiere e forse armatura o altro, certo spada, forse anche corona da re. Ridicoli e assurdi nei loro colori sgargianti nel tono di terra bruciata dell'isola.*

homens bem vestidos, com roupas ainda mais novas do que antes da tempestade, nos deparamos com um reino que realmente afundou e dele só restou a leviana e insignificante aparência dos trajes.

Um dos signos que Strehler utilizou para enfatizar a “dura realidade” dos naufragos foi a coroa de papel que aparece flutuando sobre as águas, como símbolo de destituição de poder, de um reino que não pertence mais a Alonso ou a Antonio e sim à “natureza” de Próspero, às águas que ele, com sua *arte*, faz enfurecer. E por ser de papel, a coroa nos remete a um reino leviano, como em *Re Lear*, a um reino de “brinquedo” e que não é respeitado. O reino de Alonso, após o naufrágio, é controlado/ liderado por Próspero, em um lugar onde não há nada além da natureza e de Próspero e seus espíritos. Sem saber dessa magia de Próspero, os naufragos (e o “rei” Alonso) ainda querem, em um lugar e em uma situação na qual um “marinheiro vale mais que um rei”, manter toda a realeza da corte.

Além dessa situação paradoxal, tem-se a alusão à “magia” da ilha deserta de Próspero e, consequentemente, à magia da arte teatral. Conforme nos revela Strehler (2007) ainda na carta a Lombardo, seria natural e menos surpreendente e até mais “lógico” se estes homens estivessem quase nus, com as vestes “destruídas” pelo naufrágio. Porém, encontram-se pomposos (até mais do que antes) e cheios de vida, com as vestes limpas, arrumadas e secas. Um possível “resgate” poderia acontecer e não haveria surpresas nisso, mas a questão das vestes só acontece na situação desses personagens, pois é uma situação “teatral”, irreal, que pertence ao mundo mágico de Próspero.

Acredito que, ao caracterizar esses homens desta forma, Strehler naturalmente remete aos três níveis de significados que afirma existirem na *Tempestade* shakespeariana: o nível da ilha como colonização, como teatro e como mundo; os homens aqui, vestidos como reis, com roupas da corte ou roupas de festa, aludem aos verdadeiros colonizadores, àqueles que saíam da sua corte, de seu reino, para buscar um novo mundo. Eram imperadores, reis, autoridades que acreditavam na existência de uma nova terra e almejavam encontrá-la.

Certamente, ao encontrá-la, chegavam “destruídos”, com suas vestes “de corte” amassadas, molhadas e sujas. A realidade desses homens naufragos seria solitária, triste, enfim, trágica. Perder-se-iam uns dos outros, talvez nunca mais se encontrariam. Teriam que viver à mercê das tempestades, dos ventos e das chuvas, no limite das condições humanas para tentar sobreviver.

No entanto, na *Tempesta* strehleriana, as vestes estão limpas e melhores do que antes do naufrágio. Ninguém se machucou e “nenhum

cabelo sequer foi perdido”, lembrando a fala de Ariel, na segunda cena do primeiro ato. Nesse espetáculo, como espectadores, sabemos muito. Sabemos, por exemplo, que a tempestade foi criada por Próspero, que tudo não passa de uma ilusão, de um efeito mágico em busca de vingança, que nada acontecerá aos homens, ou melhor, sairão do naufrágio mais vivazes do que antes. Segundo Strehler,

Acontece, porém, que a posição do público possibilita um estranhamento perfeito e duplo. Vemos os naufragos em uma situação perigosa e solitária, mas sabemos que não o é. [...] O segundo: os naufragos estão vestidos como na corte, com roupas novas e de festa, em meio ao suposto deserto. (2007, p.46)<sup>334</sup>

Nesta dualidade se encontra o grande truque do teatro: o estranhamento brechtiano mostrado no teatro sem máscaras, no teatro feito dentro do próprio teatro.

Como terceiro nível de significado, o nível do mundo, tem-se a própria história do naufrágio destes homens-colonizadores, que, mesmo perdidos na ilha, continuam com a constante e desesperadora luta pelo poder, que envolve vingança, usurpação, assassinato, tramas e traição.

Quanto à descrição das características físicas dos naufragos, Strehler curiosamente se detém em Gonzalo, interpretado pelo ator Mario Carrara, por ser um personagem que age como um fio condutor entre o polo humano (aquele homem que segue o rei) e o polo mágico (aquele homem que conseguiu, com sua própria força, inteligência e sabedoria, salvar os livros de Próspero). A importância de Gonzalo na obra, segundo Strehler (2007), está em seu modo de dosar os acontecimentos reais a sua volta, com os acontecimentos hipotéticos, mágicos, que poderão (ou melhor, que poderiam) acontecer. Esse velho homem é honesto e sonha com um mundo simples, justo, humanamente correto, mas vive em um mundo injusto, onde reina a usurpação, a vingança e a desesperada luta pelo poder. Segundo Strehler (2007, p.48), “é o humano de Gonzalo que importa -- não aquele humano heroico -- mas aquele humano pequeno com toda a sabedoria e renúncia que enfrenta para poder viver. Sobreviver”.

---

<sup>334</sup> *Avviene però che la posizione del pubblico consente uno straniamento perfetto e doppio. Vediamo i naufraghi in una situazione pericolosa e solitaria ma sappiamo che non lo è. [...] Il secondo: i naufraghi sono vestiti ‘come a corte’ con abiti nuovi e a festa, in mezzo al presunto deserto.*

Com tal interpretação, Strehler optou por caracterizar Gonzalo de um modo simples, com características de um homem “normal”, sem imponências e sem autoridade. Em suas palavras (2007, p.47-8):

Gonzalo, por segundo, ao lado do rei, como um cão fiel, vestido de verde claro, como um velho papagaio com um penacho branco e olhos azuis um pouco perdidos. Poderia ter uma maquiagem que o tornasse semelhante a uma coruja branca, mas com um toque humano, tenro, comovente. Acredito que, teoricamente, Gonzalo é “pequeno”, não é um ator alto, imponente. É um tanto gordo, mas sem exagero.<sup>335</sup>

Na sequência dos personagens, encontram-se os dois “loucos da corte” Stefano e Trínculo, que Strehler criativamente caracterizou como dois típicos bufões da *commedia dell'arte*,<sup>336</sup> aproveitando-se de forma autêntica e pessoal criativa da forte herança cultural do teatro italiano. O processo de releitura da *commedia dell'arte* na caracterização desses personagens não foi simples. Houve uma exaustiva reflexão e muito estudo acerca das vestes de Trínculo e de Stefano e acerca da forma com que agiriam e que língua (ou melhor, dialeto) falariam.

Na carta a Lombardo, Strehler (2007) discute e reflete sobre a construção dos *bufões* de um modo angustiante. Pelas suas palavras, percebo uma busca incessante e desesperadora por uma solução: como construir os dois bufões típicos da *commedia dell'arte*, sem torná-los ridículos ou desagradáveis aos olhos e ouvidos do espectador italiano moderno? Lembrando que o diretor busca retomar a *commedia dell'arte*

---

<sup>335</sup> [...] *Gonzalo per secondo accanto al Re, come un cane fedele, ridicolo, vestito di verdino, come un vecchio pappagallo con ciuffo bianco e occhio azzurro un po' perduto, forse dovrebbe portare un trucco che lo fa assomigliare ad un barbagianni, eppure con un suo fare umano, tenero, comovente. Credo che, teoricamente, Gonzalo è 'piccolo', non è un attore di alta statura, imponente. Piuttosto grasso senza esagerazione.*

<sup>336</sup> Na interpretação de Strehler, testemunhada na carta a Lombardo, Trínculo e Stefano formam a típica dupla de palhaços da *commedia dell'arte*. Em suas palavras (1977, p.55): “é claro que Stefano faz par com Trínculo. Trínculo é o ombro de Stefano ou um se torna o ombro do outro. Ou seja, são dois cômicos. Não é raro que haja dois cômicos na mesma *commedia*. Em geral, são dois servidores e um *clown*. Aqui são dois servidores diferentes da casa real: um bufão e um cantineiro”.



em sua *Tempesta* como uma releitura autêntica e criativa, eis as palavras de Strehler (2007, p.51):

E chegamos aos “bufões”. Como temia, abriu-se um abismo interpretativo em todos os âmbitos: primeiro no textual, depois no figurativo e por fim no teatral. Tento aqui expor uma análise dos meus profundos motivos de dúvida e de incerteza. Preciso de sua ajuda. Preciso de você como meu interlocutor nesta parte como em todas as outras. Mas aqui, se trata de uma decisão que influenciará todo o desenvolvimento de uma parte da *Tempesta*, inclusive da tradução.<sup>337</sup>

O desafio de Strehler em construir os dois cômicos envolve, de modo exaustivo, como ele mesmo demonstra em seu testemunho, todos os âmbitos interpretativos que existem no íterim da transição página-palco. A lógica, embora pareça simples, revela-se extremamente complexa: se Trínculo e Stefano são dois bufões, respectivamente caracterizados como um *Pulcinella* de origem napolitana e um *Brighella* bêbado de origem vêneta, precisam falar dialeto e precisam de vestimentas especiais. São fatores intrinsecamente conectados que devem estar equilibrados, para que os personagens não sejam construídos de modo errôneo.

Trínculo, como *Pulcinella*, tem vestimentas brancas, usa uma máscara que cobre somente os olhos e uma capa vermelha. É um personagem tipicamente carnavalesco, que tem medo de tudo e de todos e usa-se desse medo para sobreviver. Na carta a Lombardo, Strehler descreve as características físicas do personagem, bem como seu processo de construção cênica. Segundo ele:

Se *Pulcinella*, coviello, Trínculo e assim por diante veste-se de branco, classicamente, como o aspecto tradicional, mais ou menos variado, mais ou menos especificado. Podemos trabalhar no

---

<sup>337</sup> *E siamo ai buffoni. Come temevo si è aperto, ti ho detto, il baratro interpretativo. Su tutti i versanti, testuale per primo e figurativo e teatrale dall'altro. Tento qui l'analisi dei miei profondi motivi di dubbio e incertezza. Ho bisogno del tuo aiuto. Ho bisogno di averti interlocutore in questo punto come del resto in tutti gli altri. Ma qui, si tratta di una decisione piena di conseguenze per tutto lo sviluppo di una parte della Tempesta, traduzione inclusa.*

aspecto “tradição de festa carnavalesca popular”. Tenho aqui diante de mim documentos fotográficos de festas de carnaval da região da Campania, onde há dezenas de *Pulcinellas*, mas são primitivos, com tênis, com ou sem máscaras ou com máscaras de tecido e com bigode de verdade, roupas feitas realmente com roupa de cama, como fazíamos nós quando crianças para nos disfarçarmos de árabes. (2007, p.53)<sup>338</sup>

Seguindo, portanto, essa linha interpretativa, Trínculo é fisicamente caracterizado como um *Pulcinella* carnavalesco, com suas características peculiares e autênticas, que fogem um pouco da característica tradicional do *Pulcinella* da *commedia dell’arte*. O Trínculo strehleriano tem um pouco de bobo da corte, aquele que age com esperteza para conseguir o que quer. É o típico bufão medroso e ignorante da *commedia dell’arte*, que não entende (ou não quer entender) o que se passa ao seu redor.

---

<sup>338</sup> *Se pulcinella- coviello- e giù di lì Trinculo veste di bianco, classicamente, con la foggia tradizionale, più o meno variata, più o meno precisata. Si può lavorare molto sul versante ‘tradizione festa carnevale popolare’. Ho anche qui davanti documenti fotografici di ‘feste di carnevale campane’ ove i pulcinelli sono a decine ma ‘primitivi’, con scarpe da tennis, con o senza maschere o con maschere di stoffa e sotto i baffi veri, vestiti fatti veramente con le lenzuola del letto come facevamo noi da bambini per vestirci da arabi.*

Figura 102 – Paolo Falace como Trínculo. Veste-se como um *Pulcinella* carnavalesco.



No âmbito textual, o desafio encontra-se na construção (nesse caso, nas decisões tradutórias) do dialeto que Trínculo, como um *Pulcinella*, deverá falar. E aqui, como se trata de um espetáculo que deve ser visto, ouvido e compreendido pelo espectador italiano, a questão dialetal se coloca de forma complexa e deve ser cuidadosamente levada em consideração.

Nas cenas dos bufões, a questão da compreensão do público se torna ainda mais relevante, pois, embora cômicas e aparentemente sem importância, elas remetem a uma atitude de vingança e tentativa de usurpação que não pode ser negligenciada. É o momento em que a difícil relação entre colonizado e colonizador é exposta de modo decisivo para as posteriores tomadas de decisão de Próspero. Portanto, o texto recitado por Trínculo e Strefano é significativo para a peça em questão. Deve ser compreensível para o espectador. Ademais, há a presença de Caliban que supostamente deve compreendê-los, pois juntos, esse “trio infernal -- como o define Strehler (2007, p.53) -- armará a vingança contra Próspero.

Levando em consideração a delicada questão do dialeto, Strehler estuda a possibilidade de inseri-lo nas falas dos personagens de modo claro e compreensível ao espectador e é, mais uma vez, na carta a Lombardo que o diretor deságua o turbilhão de ideias que fazem parte do seu universo criativo: “[se Trínculo é um *Pulcinella* napolitano]

poderia dizer que deve falar dialeto napolitano (e aqui se coloca outro problema: qual, como, de que qualidade literária, de que época histórica) que não pode em uma edição italiana ser de outra forma”<sup>339</sup> (2007, p.53).

A partir dessa reflexão, Strehler optou por mesclar o dialeto dos cômicos com a língua italiana, “napoletizando” o texto falado por Trínculo. No espetáculo, portanto, o personagem canta e fala com sotaque napoletano e com algumas palavras dialetais em meio ao texto “italiano correto”, deixando somente traços do dialeto e dos costumes napolitanos.

Quanto a Stefano, eis outro problema a ser resolvido. Como um personagem que faz parceria com Trínculo, Stefano é o bufão “esperto”, aquele que “se coloca sob a coroa e se faz rei” -- conforme define Strehler (2007, p.53). É, na verdade, o bufão espertalhão que comanda e ridiculariza o seu companheiro (e posteriormente ridicularizará Caliban e o “tomará” como escravo). Sua construção cênica é de um “falso” *Brighella* bêbado, que não tem medo de nada e age com irresponsabilidade.

Ao contrário de agressivo, o Stefano strehleriano (*Brighella*) torna-se extremamente cômico pelo seu sarcasmo: veste-se também de branco, com uma capa verde oliva e um chapéu de marinheiro com duas penas. Assim como Trínculo, Stefano tem uma máscara preta que cobre somente os olhos. Fala e canta em dialeto vênето (como na fala de Trínculo, Strehler optou por misturar as falas de Stefano entre italiano e dialeto vênето, para que não houvesse problemas com a compreensão). Aparece no palco pela primeira vez bêbado, cantando em dialeto e se divertindo com a triste situação do naufrágio e do desaparecimento de Ferdinando.

A inserção (ou melhor, a releitura) da *commedia dell'arte* por Strehler revela-se genial não só pela beleza e criatividade de seus efeitos cênicos, mas também pela exposição “anatômica” da Itália e seu teatro, como retomada de suas origens, de sua herança artística. E a união dos cômicos com Caliban mostra claramente a aproximação entre dois mundos diversos no mesmo país: o mundo da beleza (representado pela língua correta e poética falada por Caliban) e o mundo degradado (representado pela língua dialetal e corrompida dos bêbados bufões).

---

<sup>339</sup> *Si potrebbe affermare che deve parlare dialetto napoletano (quale, come, di che qualità letteraria, di che tempo storico, è un altro problema) che non può 'in una edizione italiana' far altro.*

Em resposta a uma das cartas a Strehler, Lombardo deixa registrada sua aprovação da *commedia dell'arte* inserida tão criativamente por Strehler em sua *Tempesta*. Segundo ele (2007), a cena do “trio infernal”, além, claro, de tirar prazerosos risos do público e possuir belo efeito cênico, mostra claramente que tanto os servos quanto os senhores, mesmo que vivendo separadamente, em locais diferentes (por questões de poder político e de *status* social) terão o mesmo fim e enfrentarão as mesmas estradas para chegar até a conquista do autoconhecimento ou da consciência. Ademais, segundo Lombardo, a *commedia dell'arte* no espetáculo strehleriano torna-se metáfora do teatro elisabetano e une, com criatividade e autenticidade, o teatro inglês (genialidade shakespeariana) e o teatro italiano (*commedia dell'arte*).

Figura 103 – Mimmo Craig como Stefano: figurino típico de um *Brighella*.



No conjunto dos elementos que compõem o tecido cênico da *Tempesta* strehleriana, encontram-se a música, os sons, enfim, os “doces e mágicos rumores da ilha encantada” (LOMBARDO, 2007, p.108). Na ilha de Próspero, que é cheia de barulhos, sons e doces canções -- lembrando as palavras de Caliban -- a música não é só necessária, como é o instrumento, eu diria até o fio condutor, da trama. A própria estrutura da *Tempestade* shakespeariana é musical e a música aqui, conforme afirma Anzi (2007), se faz presente tanto como acompanhamento, quanto como condutora no desenvolvimento da trama.

Na carta a Strehler, Lombardo define, em breves palavras, a importância dos sons em *ATempestadeshakespeariana*. Segundo ele (2007, p.108):

O elemento sonoro, como já vimos, muitas vezes, é fundamental na *Tempestade*. Estamos diante de uma partitura na qual intervêm todos os sons da natureza, do homem, dos animais (e aqui a importância dada ao ouvido, ao ato de “escutar” -- nesta obra ninguém fala sem ser ouvido por alguém, visível ou invisível que seja. Disso decorre minha ideia de que a realidade “vista” é mais enganosa e difícil de decifrar do que aquela “ouvida”).<sup>340</sup>

Assim como predominam o sortilégio e o encanto na ilha, predomina também a magia do som. São ruídos misteriosos oriundos da união entre proezas humanas e providência divina, entre o terrestre e o sobrenatural, entre sonho e realidade. A própria vida (vida animal, vida humana e vida espiritual) se faz e se constrói por meio dos sons e dos rumores que se escutam na ilha de Próspero.

De fato, em *La Tempesta*, a música (incluindo também os sons, os rumores, os “doces” barulhos da ilha) se faz presente e envolve tudo, não somente acompanhando as ações, mas, sobretudo, contribuindo para a definição dos personagens e a construção dos acontecimentos mais marcantes, a começar pela própria tempestade que é uma junção dos gritos desesperadores dos homens com o barulho furioso do mar, dos ventos e dos trovões. Ariel desenvolve seus truques, por meio de música. Expressa, por meio de canções, o que as palavras não são capazes de dizer. É um personagem “magicamente musical” que consegue despertar, adormecer e encantar os náufragos, unir os jovens amantes e assustar os traidores. Caliban professa seus rituais de vingança em meio a sons de tambores e, em seguida, luta pela liberdade junto aos bufões, cantando o “hino de Caliban” -- que é o seu hino de liberdade. Os bufões, quando entram em cena, cantam em dialeto,

---

<sup>340</sup> *L'elemento sonoro, come abbiamo notato tante volte, è fondamentale nella Tempesta- siamo di fronte a una partitura in cui intervengono tutti i suoni della natura, dell'uomo, delle bestie (di qui l'importanza attribuita all'orecchio, all'ascoltare- in quest'opera nessuno parla senza essere ascoltato da qualcuno, visibile o invisibile che sia, di qui anche la mia idea che la realtà 'vista' sia più ingannevole, difficile da decifrare di quella 'udita').*

divertem-se, como bêbados e cômicos, cantando e dançando no ritmo de suas canções.

Gaipa (2012), em suas anotações, afirma que *ATempestade*, em sua plenitude, está imersa em música, assim como a ilha está toda imersa no teatro. A ilha e a música são dois elementos que se completam e se complementam, produzindo sons ao mesmo tempo inusitados e naturais. Assim, segundo Gaipa (2012), Carpi e Damiani deveriam unir seus potenciais criativos e produzir dois elementos que se consubstanciassem, ou seja, que a ilha construída por Damiani fosse submersa na música composta por Carpi.

Consciente da sua relevância na arquitetura da peça, Strehler busca formas de inserir adequadamente a música. Na carta a Lombardo,<sup>341</sup> o diretor revela suas ideias acerca de músicas que combinem com o mistério e a magia da ilha de Próspero e que, obviamente, se conectem de forma harmoniosa com os outros elementos de sua produção: “certamente a música da ilha é uma música impalpável, porém humana. Feita por vozes humanas, sons, ecos, murmúrios, gritos” (2007, p.35). Dessa forma, Strehler pensou, em um primeiro momento, em colocar um pequeno coral formado por vozes dispersas, acompanhado por percussões simples.

Porém, Ariel é cantor e é também músico e o diretor teve que pensar em como manteria essa função no decorrer da trama. Segundo ele, “Ariel canta com uma voz doce de criança, quase em falsete, e traz consigo pequenos instrumentos para acompanhá-lo (precursões presas nos dedos, tais como, um pequeno tambor, sinos orientais, as vezes um pequeno tambor) e por trás de sua música, as “vozes da ilha,” que fazem o pedal harmônico respondem”. (2007, p.35) Ou seja, há uma harmonia entre o que Ariel canta e os “barulhos” da ilha. Consequentemente, os rumores se sobrepõem e formam um tecido musical mágico, uma trilha sonora encantadora e misteriosa, exatamente como é a ilha de Próspero.

Ainda nessa carta, o diretor revela, por meio de seu fluxo interpretativo, que as canções do espetáculo devem ser familiares e

---

<sup>341</sup> Nessa mesma carta, Strehler revela a dificuldade em escolher a trilha sonora para sua produção e em traduzir os cantos de Ariel. Em suas palavras (1977, p.36): “é um capítulo esse da música que enfrento, como todo o resto, com tremores contínuos e com os pés que parecem vacilar a cada passo”. A escolha (e tradução) dos cantos do personagem representa uma responsabilidade muito grande, pois são os fios condutores que estabelecem uma comunicação com os acontecimentos. Qualquer erro na escolha tradutória das canções poderia prejudicar o andamento da ação.

estranhas; ou seja, devem ser reconhecíveis, mas ao mesmo tempo, criar estranhamento, conduzindo os personagens a uma “redescoberta” de sons familiares, de ecos misteriosos ou, como define Strehler, “uma lembrança de casa em meio ao mistério” (2007, p.36).

Lombardo, em resposta à carta do diretor, afirma que as músicas de Ariel são nevrálgicas para a obra, pois servem como o instrumento que guia Ariel no ato de controlar a vida dos homens perdidos na ilha. A música, as canções, enfim, os sons produzidos por Ariel marcam de forma decisiva o seu “agir mágico e misterioso” que faz tudo acontecer. Nas palavras de Lombardo (2007, p.108):

No canto de Ariel, a música e as palavras que o acompanham têm o dever de sugerir aquele movimento que Shakespeare tenta representar -- o movimento da vida, de seu fluir, de seu renovar e morrer e renovar-se -- aquele movimento que as duas gerações presentes encarnam, aquele movimento que é na presença contemporânea, neste movimento, do amor e da morte.<sup>342</sup>

Como movimento da vida e da morte, os sons, os cantos da ilha, sobretudo os de Ariel, estão, segundo Lombardo, intimamente ancorados à água, que também é um elemento ligado aos ritos, aos mitos de purificação e de regeneração, de vida e de morte. Ademais, trata-se de elemento que se faz constantemente presente na obra: a água, que por si só também possui uma natureza misteriosa, marca os acontecimentos mais importantes; e, por conseguinte, os cantos de Ariel adquirem aquele efeito do “conhecido-desconhecido” que Strehler almejava. As músicas são ecos curiosos que ao longe soam familiares, que nos fazem recordar eventos passados, mas, ao mesmo tempo, nos levam a um lugar distante, estranho, que não conseguimos distinguir, como se fossem sons tocados pela primeira vez em nossos ouvidos. Segundo Strehler, essas músicas e canções estranhas podem corresponder a um “som” longo, insistente, penetrante e terrível. Uma nota muito longa, dissonante, capaz de ensurdecer ao prolongar-se.

---

<sup>342</sup> *Nel canto di Ariel la musica e le parole che vi accompagnano hanno il compito di suggerire quel movimento che Shakespeare tenta di cogliere e rappresentare – il movimento della vita, del sul fluire, del suo rinnovarsi e morire e rinnovarsi – quel movimento che le due generazioni presenti incarnano, quel movimento che è nella contemporanea presenza, in questo momento, dell’amore e della morte.*



Na cena dos naufragos, por exemplo, a música de Ariel, que tem o objetivo de "hipnotizar" os homens ali reunidos e conduzi-los ao "sono mortal", é ouvida de modo diverso por cada um deles. Gonzalo, por exemplo, a considera doce (como considera tudo encantador na ilha, em virtude de sua perspectiva otimista da realidade). Alonso, por outro lado, se sente hipnotizado de modo perturbador a ponto de querer jogar-se no mar e procurar seu filho. Para ele, os sons de Ariel são assustadores e, ao mesmo tempo, atrativos. São notas hipnóticas que conduzem os naufragos a agirem em determinado modo estabelecido por Próspero.

Como vimos, aos poucos, o fluxo de ideias do diretor foi tomando corpo, as primeiras intuições cênicas foram lentamente se construindo e se materializando nas reuniões, nos colóquios e nos ensaios com sua equipe. Nas próximas linhas deste capítulo, me dedicarei a expor, como dito anteriormente, uma análise das Cenas I, Ato I, Cena I, Ato II e as cenas dos Atos IV e V.

### 5.3 “LA, MIA ARTE, RIPOSA”: LA TEMPESTA STREHLERIANA E SEUS SIGNIFICADOS TRIPLOS

“A tempestade inicial [que acontece na Cena I, Ato I da obra shakespeariana] é muito importante não somente por ser a 'mola' dos acontecimentos, mas porque é o objeto correlativo da realidade sobre a qual todos, personagens e público, indagam” (LOMBARDO, 2007, p.104). Eis que, conforme define Lombardo na carta a Strehler, a tempestade tem importância absoluta para toda a obra: não é um simples acontecimento, um “acaso”, mas o núcleo da trama, a gênese de todo o teatro de Próspero, o gatilho que dará rumo à vida dos personagens na ilha. É, portanto, o grande exemplo de metateatralidade que Strehler, pelas razões já citadas, insiste em evidenciar. Na tempestade percebe-se, de fato, essa “doce ilusão” que só o teatro pode proporcionar aos olhos e aos ouvidos do espectador. Ela existe e, ao mesmo tempo, não existe: é mágica e misteriosa, como tudo na ilha de Próspero. Ilude o público, fazendo-o acreditar que houve verdadeiramente um naufrágio, no qual homens, exploradores, colonizadores se encontram perdidos e “afogados” em uma ilha deserta, quando na verdade, tudo não passa de uma ficção arquitetada por Próspero para vingar-se daqueles que um dia o traíram.

Em seu diário, Strehler reflete sobre a natureza “metateatral” da tempestade nessa obra shakespeariana. Segundo o diretor (1992, p. 109):

Aquela tempestade, assim tão repentina, tão envolvente, tão desesperadora, tão “verdadeira”, não era verdadeira? Aqueles seres humanos em trabalho, na morte, não eram verdadeiros? Não se tratava da possível verdade do teatro? Era “fingimento”. Era teatro no teatro. Parecia verdadeira, parecia realidade, mas era uma invenção de teatro. Era comandada por alguém invisível que dirigia os fios, os sons e os eventos, por trás da lona que cobria do teatro? Era uma tempestade de teatro no teatro, era um “jogo” de teatro, um engano de teatro.<sup>343</sup>

Reconhecendo, portanto, a importância deste grande acontecimento e sua natureza metateatral, Strehler procurou evidenciá-lo cenicamente construindo uma verdadeira máquina de teatro feita por homens, sons, rumores que fizessem emergir o efeito ilusório deste importante evento.

Vale a pena mencionar que a ideia de uma tempestade altamente sonora já estava presente nas primeiras intuições cênicas do diretor. Strehler nos revela logo na primeira carta a Lombardo que, na borrasca prosperiana, os sons (gritos dos homens, gritos da natureza) deveriam ser evidenciados (2007, p.10): “Eu faria a tempestade muito sonora. No início com gritos, rumores, ‘ruídos’ [...] As ondas, as águas rugem como animais selvagens, ferozes, etc, etc, ou selvagens que se colidem”. E esses sons furiosos, desesperadores e selvagens que permeiam a tempestade strehleriana transformam aquele momento de “caos fictício”, de “faz de conta” em uma tempestade realmente trágica. Em meio a esses violentos rumores, os homens se desesperam e tudo parece, aos poucos, desabar. A água do mar se enfurece e, em ondas gigantes, parece engolir o pequeno barco que, perante as forças tão ferozes da natureza, torna-se insignificante. Todo esse efeito devastador visível e sonoro foi produzido por homens (assim como o teatro é feito por homens): pelas mãos de atores e figurantes que, utilizando-se de meios simples e sutis, transformaram o palco do *Lírico de Milão* em um imenso mar em fúria, um efeito realista e, ao mesmo tempo, ilusório.

---

<sup>343</sup> *Dunque, quella tempesta così improvvisa, così coinvolgente, così angosciante, così ‘vera’ non era vera? Quegli esseri umani in travaglio, nella morte, non erano veri? Non era il vero possibile del teatro? Era ‘finta’, era teatro nel teatro. Pareva vera, pareva la realtà, ma era invece una invenzione di teatro. Era comandata da qualcuno, allora, invisibile, che ne reggeva i fili e i suoni e gli eventi, era un ‘gioco’ di teatro, un inganno di teatro.*

Durante a grande borrasca, o palco parece alongar-se em direção à plateia, em decorrência da exposição de canais paralelos sobre os quais atores anônimos (um total de 18 jovens mímicos da Escola de Recitação) estendiam metros de seda chinesa<sup>344</sup> e, como espíritos invisíveis, escondiam-se sob o tecido para produzir os movimentos violentos das ondas do mar. O rugido da tempestade foi produzido pela música de percussão, o uivo do vento por uma espécie de turbina acionada à mão (e que também foi movimentada por um ajudante de palco), os raios por jogos de luzes, e o tecido celeste por telas que criavam, com impressionante eficácia, o efeito do mar em fúria e que se dilatavam por todo o palco, quase atingindo a plateia.

A construção dessa “selvagem” borrasca é toda vista pelo público, logo, a magia da tempestade é intensificada pela destruição do ilusionismo no palco. Ao mostrar a preparação aos espectadores, Strehler os conduz à construção do teatro. É a poética brechtiana exposta sem segredos. Tudo é revelado, tudo se transforma e os espectadores conseguem perceber (e até mesmo sentir) o teatro acontecendo aos poucos: construindo-se diante dos olhos. Lombardo define a tempestade inicial do espetáculo strehleriano como um *coup de theatre*, “na colisão que os leva, junto aos personagens, a um autêntico e apocalíptico furacão” (1992, p.63).

Nas últimas anotações de direção, Strehler descreve a cena da tempestade em seu espetáculo como algo extremamente desordenado, caótico, capaz de perturbar os olhos e os ouvidos dos espectadores e, sobretudo, dos personagens envolvidos. Verbaliza, como de costume, seu fluxo interpretativo de modo detalhado, revelando como cada personagem age em meio àquela borrasca imaginariamente imensa e violenta:

Em um teatro, na hora certa, uma tempestade  
repentinamente explode. Mar, vento, raios, chuvas  
e trovões invadem a cena e perturbam a plateia.  
Na desordem extrema das ondas que se elevam e

---

<sup>344</sup> Conforme consta no diário de Gaipa, quilômetros de seda chinesa Habotai, oriunda de Brema, foram utilizados para produzir o mar. Os jovens mímicos que produziram as ondas foram auxiliados pela coreógrafa Marise Flash. A característica leve da seda chinesa permite um efeito “esvoaçante” que, junto ao movimento corporal dos jovens, toma formas de um mar agitado, com ondas gigantes, que se quebram, movimentando “furiosamente” o minúsculo navio. A construção desse mar, bem como seu efeito cênico, é genial, autêntico e criativo.

que se quebram violentamente, aparece um navio, minúsculo, entre um relâmpago e outro. O navio balança e gira desamparado, imagem submersa em perigo. Enquanto o fragor aumenta sem piedade e o ar gelado circula no teatro, o navio desaparece e diante do público, aparece um fragmento expandido desse navio que se enche de figuras escuras que se alternam e correm, ofegantes. As figuras vestindo mantos destacam-se perante um pedaço de vela estendida soprada pelo vento e que mal se segura ao grande mastro, que desaparece no topo, inutilmente poderoso. O piso de madeira escura, imbuído de água, se levanta e se abaixa, à direita e à esquerda, em movimentos contínuos e irregulares. As figuras, no movimento, são arrastadas de uma parte a outra do navio-cena-parte-de-navio. Para estar firmes, se agarram desesperadamente às cordas, tentam desesperadamente vencer a força que os domina. (1992, p.106-7)<sup>345</sup>

Em meio à fúria, aos rumores, aos sons humanos e sobrenaturais que envolvem a tempestade strehleriana, os homens lutam pela sobrevivência. Agarram-se no mastro feito com galho de árvore, que fica no centro do palco, penduram-se nas cordas, balaçam-se de um lado para outro no ritmo violento das ondas. Afogam-se e, por fim, desaparecem, permanecendo no palco somente a tempestade e o navio náufrago.

---

<sup>345</sup> *In un teatro, all'ora giusta, improvvisa scoppia una tempesta. Mare, vento, lampi, scrosci e fragori, investono la scena e la platea e la sconvolgono. Nel disordine estremo delle onde che si sollevano e si rompono alte e violente, appare un vascello minuscolo, tra un bagliore e un altro. Il vascello ondeggia e ruota inerme, immagine travolta in pericolo. Mentre il fragore aumenta senza pietà e l'aria gelida turbinata anche nel teatro, il vascello sparisce e davanti al pubblico, ora appare un frammento ingrandito in quel vascello che si riempie di figure scure alterne, in corsa e in affanno. Le figure ammantellate si stagliano contro un bradello di vela tesa, percossa dal vento e trattenuta a stento al grande albero maestro nel centro, che sparisce in alto, inutilmente possente. Il pavimento di legno scuro, livido d'acqua si alza e si abbassa, a destra e sinistra con movimento continuo irregolare. Le figure, nel movimento, vengono così trascinate da una parte e dall'altra della nave-scena-parte di nave. Per star ferme si aggrappano disperatamente a corde, tentano disperatamente di vincere la forza che le travolge.*

Tudo parece real e, ao mesmo tempo, irreal: os espectadores são conduzidos a pensar que tudo aquilo não passa de um espetáculo e que nada acontecerá a esses náufragos; porém, ao mesmo tempo, esse acontecimento ilusório os envolve de tal forma que, como espectadores, conseguem sentir todo o desespero desses homens diante da fúria da natureza e, por conseguinte, se desesperam e “naufragam” junto a eles.

Strehler, em sua criatividade, conseguiu construir uma tempestade concreta -- pois exige dos homens-personagens (e por que não, do público?) uma luta constante para enfrentá-la -- e abstrata, pois quando ela passa, tudo volta a seu devido lugar e nenhum dano parece ter sido causado a esses náufragos que agora habitam a ilha de Próspero. Como em um piscar de olhos, tudo se acalma e todas as coisas retornam ao seu devido lugar.

No ponto culminante da tempestade, quando os náufragos misteriosamente desaparecem, perdendo-se pela ilha, Próspero surge em meio às ondas gigantes, para acalmar as águas. Miranda, dominada pelo medo e pelo pavor, desesperadamente corre para os braços do pai. Acredito que o impacto emocional que a borrasca de Próspero causa em Miranda parece intensificar, de certa forma, o impacto que Strehler gostaria de causar no espectador: a sensação de caos, desgraça, angústia, desespero, aquela sensação apocalíptica, que conduz o homem a uma sensação de impotência diante dos poderes da natureza.

Assim, questiono se não seria a mesma impotência do cidadão diante do clima político tão tenso e tão desesperador para a Itália na época? Como o exemplo do caso Moro, no qual a violência e os atos imorais, oriundos da constante e desenfreada luta pelo poder, geraram o caos político no país, deixando a população amedrontada e impotente perante os tristes fatos. Não seria também essa tempestade strehleriana produzida por homens de teatro uma metáfora viva de que a tempestade política no país era causada por homens de poder, homens tirânicos que colocavam em risco a vida da população? E seria também um apelo ao povo italiano, que assim como os espectadores passivos da tempestade, deveria manifestar-se e agir contra esse estado de corrupção ao qual assiste impassível.

Quando os homens desaparecem, deixando somente a tempestade tomar conta do palco, a coroa de Alonso (que por sinal é de papel, como a de Lear) aparece boiando sobre as águas do mar. Com isso, Strehler revela a fragilidade desse símbolo de realeza e mostra que de nada adiantou para salvá-los da tempestade.

Figura 104 – O navio em plena tempestade.



A “tela brechtiana” transparente que esteve presente em *Re Lear* caracterizando o mapa da divisão do reino encontra-se também na *Tempesta*, como véu que circunda a tempestade, que envolve o pequeno navio, o qual balança desesperadamente no ritmo violento das ondas do mar e do vento, concentrando em si toda a fúria. O público, como em *Re Lear*, pode espiar o acontecimento através do véu que aqui, como na outra peça, não deixa de ser ritualístico, dando o rumo ao futuro dos homens envolvidos nesse naufrágio.

Quando a tempestade termina, os lençóis, como em um toque de mágica, são recolhidos. As luzes, que parecem caracterizar o sol, se acendem, iluminando a ilha de Próspero, que volta ao seu estado celestial de tranquilidade. Em meio a essa paisagem, Próspero surge com os braços abertos e, qual um condutor de orquestra, “acalma os últimos calafrios, as últimas batidas da tempestade e os sons respondem aos seus gestos” (STREHLER, 1992, p.109).

A imagem da ilha, então, aparece em um quadro de total simplicidade: a jangada-ilha fica circundada com o azul da seda, o pano de fundo é iluminado por um sol delicado que inicia seu percurso em direção ao cair da tarde. A voz de Próspero se expande nessa atmosfera circular, qual uma música doce, frequentemente acompanhada por fragmentos de cantos e vozes melodiosas que começam a partir de agora e seguem até o final da trama.

Figura 105 – Navio náufrago.



Figura 106 – Próspero após a tempestade acalmando as águas furiosas do mar.



Figura 107 – Próspero com sua filha Miranda após a calmar a tempestade.



Seria prudente afirmar que a forma com a qual Strehler construiu a primeira cena impacta emocionalmente a percepção do espectador e o envolve em uma sensação mágica de fascinação e, ao mesmo tempo, de angústia ao presenciar o caos que está diante de seus olhos. Isso acontece em decorrência da escolha dos signos (sonoros e visuais) que se unem e harmoniosamente transformam o palco do Lírico de Milão em uma ilha imersa na fúria da natureza.

A tempestade construída com tanta autenticidade consegue resumir as três camadas interpretativas de Strehler: a tempestade como teatro, como história e como mundo. Esses três âmbitos são fios que se ligam e interagem, formando um tecido de camadas: o efeito do mar em fúria conduzido pelos mímicos, o rugido dos trovões e dos ventos e os raios feitos pelos figurantes evidenciam a sua característica metateatral: o teatro feito por homens e não por máquinas ou objetos. O teatro que revela e não esconde os mecanismos de construção da ficção teatral.

No que diz respeito ao primeiro nível, o do mundo e, portanto, de história humana e universal, a tempestade simboliza a vida, o seu “caos” como gênese humana, como a essência impregnada em cada ser humano, em cada cultura, em cada sociedade. O caos como causador da desesperadora luta pela sobrevivência, pelo poder, enfim, pela vida. E, atrás dessa ira da natureza, se esconde a história da colonização, da exploração de novas terras: de homens que, na desesperadora busca por um novo mundo, permanecem à mercê do desconhecido e dos limites da natureza.

Diante desse acontecimento caótico concebido por Próspero e seu espírito Ariel, os naufragos devem encontrar um novo modo de passar aquelas horas na ilha estranha que agora os abriga. Portanto, no



segmento das cenas a serem analisadas tem-se a cena I, Ato II, na qual os naufragos encontram-se reunidos na ilha e tentam, a todo custo, sobreviver à monotonia daquelas horas que, para eles, parecem eternas, sobretudo para Alonso, que chora a “morte” do filho, Ferdinando. Enquanto isso, Próspero, do outro lado da ilha, envia seu Ariel para controlar os gestos, atitudes e até mesmo as palavras desses homens. Na interpretação strehleriana, esta cena é importantíssima, pois revela de modo decisivo a constante luta humana pelo poder e pela sobrevivência em uma terra aparentemente desabitada.

Os homens, que representam a corte do velho mundo, se encontram em uma situação de igualdade (ali ninguém é melhor que ninguém: todos naufragaram e estão perdidos, sem as suas devidas “coroas”), no entanto, esquecem-se (sobretudo os vilões) de sua condição e buscam a todo custo uma posição que lhes conceda superioridade. Ou seja, por trás do aparente clima de tranquilidade, há uma luta violenta, cruel e desesperada pelo poder.

Gonzalo, velho conselheiro, sonha com um reino que não é seu, um reino moral, benevolente, onde exista igualdade social, onde não existam “Traições, rebeliões, espadas, facas, armas de fogo e toda espécie de máquinas, todas abolidas: A natureza deve oferecer espontaneamente abundância de recursos de todo tipo, com que nutriria meu povo inocente”<sup>346</sup> (2007, p.199). Enquanto isso, os outros tentam, a todo custo, desmistificar a ilusão do velho homem, porém não se dão conta de que também vivem na ilusão da conquista de um novo mundo, de uma nova sociedade e, sobretudo na conquista do poder.

Segundo Lombardo (2007, p.112), “eles mostram, por meio de suas falas, a realidade que Gonzalo não consegue ver, mas existe toda uma realidade que eles também não conseguem ver.”<sup>347</sup> Estão todos submersos na realidade de Próspero, a qual os “olhos humanos” são incapazes de enxergar. Sebastião e Antonio, os vilões da corte, buscam ferozmente usurpar o trono do rei de Nápoles; Alonso naquele momento encontra-se aparentemente destituído de poder, pois está “longe” de seu reino, porém continua agindo como rei, dando ordens e impondo-se

---

<sup>346</sup> Palavras de Gonzalo na Cena I, Ato II, tiradas da tradução de Strehler e Lombardo: *Tradimenti, ribellioni, spade, picche, coltelli, armi da fuoco e ogni specie di macchine:/ Tutti aboliti. La Natura dev'essere a offrire, spontaneamente, abbondanza di messi, e di ogni bene, con cui nutrirai il mio popolo inocente*”.

<sup>347</sup> *Essi mostrano -- con le loro battute -- quale sia la realtà che Gonzalo non vede; ma c'è tutta una realtà che non vedono nemmeno loro.*

como superior. Tudo gira em torno da “realidade inexistente” estabelecida (criada) por Gonzalo.

O fato é que, segundo Lombardo (2007), os valores de Gonzalo, bem como o centro da ilha de Próspero, são ilusórios como são ilusórios também seus desejos e seus ideais. Gonzalo não consegue ver a realidade que o cerca como realmente é, pois a insere em sua desesperada aspiração utópica e enxerga aquele mundo que ele mesmo cria em sua mente. Tanto que seu reino hipotético gira em torno de uma quimera quase impossível de acontecer, pelo menos em meio àqueles homens que lutam desesperadamente pelo poder político e social. Seu discurso revolucionário é constantemente interrompido (e desprezado) por Antonio e Sebastiano que, em tom sarcástico, deformam grotescamente a seriedade da sua reflexão acerca do homem em relação ao mundo e à sociedade. É nesse local, no centro da ilha, onde Gonzalo faz seu discurso cheio de quimeras, que Antonio e Sebastiano irão posteriormente tramar os planos sanguinários contra o rei (local abstrato, como é abstrato também seu plano de vingança e traição). O sábio conselheiro, após proferir seu discurso, levanta-se no pequeno círculo de areia no centro da ilha e, com uma expressão facial irreverente, pede aos malfetores que lhe cantem uma cantiga de ninar. Este momento não está no texto shakespeariano e sua adição por Strehler no espetáculo ridiculariza Gonzalo perante os vilões e o coloca em um patamar de inferioridade e humilhação.

Além disso, Strehler interpreta essa cena como metáfora viva do passado de Próspero, que chegou até a ilha em um navio. Segundo o diretor, esses homens são muito mais que náufragos. Eles são a representação da própria vida, dos dois polos que nela existem: do polo humano, bom e justo, e do polo maléfico, imoral, perverso. Em suas palavras: “Por um caso *estranho* opassado chega no navio com seus monstros, suas pompas, suas paixões, seu mal, seus caracteres humanos. [...] Agora, esse passado naufragou na ilha misteriosa”<sup>348</sup> (2007, p.45) e está sob o controle de seu dono, Próspero, para que ele possa concertá-lo por meio da lição de moral que dará aos “personagens humanos” que um dia o traíram. Ademais, é uma cena carregada de ironia que coloca o espectador em posição de superioridade em relação aos personagens: o público conhece a história desses homens e conhece também a paradoxal situação em que se encontram. Assim sendo, é capaz de

---

<sup>348</sup> *Per strano caso il passato arriva su una nave con i suoi ‘mostri’, le sue pompe, le sue passioni, il suo male, la sua storia di potere, i suoi ‘caratteri’ umani. [...] ora, questo passato ha fatto naufragio sull’isola misteriosa.*

absorver o sarcasmo da situação: nenhum deles, em sua lucidez, sabe (ou sequer imagina) que são prisioneiros de Próspero e que estão sob seu comando.

Diante desses fatos, por se tratar da representação da vida e por se tratar de uma cena carregada de ironia e tragédia, Strehler acredita que sua construção torna-se difícil, pois é a mais pura representação do outro polo da comédia: enquanto a cena dos bufões representa a luta pelo poder por meio da farsa, a cena dos naufragos representa a verdadeira luta pelo poder entre homens que são capazes de matar para alcançar o que almejam e essa luta é sutil, travada muito mais por meio de palavras do que por meio de ações.

Tal interpretação conduziu o diretor à conclusão de que a posição dos personagens no palco seria fundamental para evidenciar as questões que permeiam a cena dos naufragos. Na carta a Lombardo, deixa registrada a sua opinião: “Tenho a sensação de que, também para esta primeira cena do segundo ato, a indicação cênica com os atores será determinante, como são determinantes os gestos, o modo como se colocam e como agem os personagens”<sup>349</sup> (2007, p.58). A posição na qual se encontram os naufragos revela, de modo decisivo, o caráter de cada um deles e suas (vis ou benevolentes) intenções. Os homens se encontram em dois grupos separados (divisão rigidamente estabelecida por Strehler para que Próspero pudesse “controlá-los”): ao lado esquerdo, em um patamar levemente superior, encontram-se Alonso, Gonzalo, Francisco e Adriano, os quatro homens da corte (a ponta levemente elevada da “ilha\jangada” nos remete à posição de superioridade destes homens em relação aos outros, a luta pelo poder torna-se evidente); ao lado direito, encontram-se Sebastião e Antônio que estão em um patamar inferior em relação aos outros, pois são homens “comuns”, aparentemente destituídos de poder real. E por estar em tal situação social, buscam, a todo custo, usurpar o trono de Alonso e acabam tornando-se vilões sanguinários, que não medem as ações para alcançar o que tanto almejam, sobretudo Antonio, que é mais ladino e imoral do que Sebastião.

Em resposta à carta de Strehler, Lombardo afirma que esses dois personagens possuem uma noção determinantemente diabólica acerca do poder e da vida, principalmente Antonio. Segundo Lombardo (2007), eles estão mais próximos de Alonso na conquista do “novo mundo”,

---

<sup>349</sup> *Ho la sensazione che anche per questa prima scena del secondo atto, l'indicazione scenica con gli attori sarà determinante come determinanti sono le posizioni gestuali, il modo come si dispongono e come agiscono i personaggi.*

porém sua experiência é abstrata, esquemática. Quando decidem colocar o plano de conquista do poder em prática, são surpreendidos por Gonzalo que, entre todos os náufragos, é o que mais merece o perdão de Próspero, pois, embora tendo parte na traição de Antonio e de Alonso (quando os dois tramaram a usurpação do ducado de Próspero, Gonzalo era conselheiro), Gonzalo ajudou Próspero no caminho do exílio, concedendo-lhe os confortos necessários para a viagem.

O centro da ilha/jangada encontra-se vazio, livre, o que nos remete ao território mágico de Próspero, ou seja, uma fronteira intocável para esses homens que naquele momento estão sob seu comando. Tanto que, no momento em que Gonzalo recita seu discurso imaginário de rei, ele transfere-se para o centro da ilha, exatamente no território de Próspero, um território também imaginário, invisível aos olhos humanos, reservado às ações sorrateiras de Ariel e aos planos de Próspero.

A cena inicia com a entrada desses homens, em uma longa e sofrida procissão. A luz do palco evidencia a importância desse momento, pois revela, de modo claro e objetivo, a situação paradoxal na qual se encontram os náufragos. Na carta a Lombardo, Strehler revela que a entrada desses homens na cena deve ser “dramática, clara, inacreditável, grotesca e terrível” (2007, p.47). Seu caminhar é pesado, lento, provavelmente porque estão cansados, destruídos pelo susto da tempestade e do naufrágio e também por terem caminhado tanto tempo sob o sol forte do meio-dia.

Vestem-se como reis, como nobres, com toda a pompa, embora em suas faces haja marcas de cansaço, de dor e de sofrimento, sobretudo Alonso, que acredita ter perdido o filho. A imagem que se tem é carregada de uma ironia que confere um misto de tragédia e comédia à cena: por um lado, os espectadores conseguem sentir o cansaço e o sofrimento desses homens e, portanto, se compadecem deles, mas por outro, sabem, como espectadores, que o naufrágio foi armado por Próspero e nada de mal acometerá esses homens.

Nessa sofrida procissão, cada um tem seu “lugar”. O rei entra primeiro, com seu manto arrastando-se no chão, com sua coroa e suas fitas. Seu caminhar é desconsolado, triste, difícil. Carrega no rosto traços de lágrimas e de suor. Senta-se primeiro e coloca seu rosto entre as mãos. Em seguida, entram os outros. Gonzalo caminha ao lado do rei, como um “cão fiel, ridículo, vestido de verde, como um velho papagaio,

com suas plumas brancas e olhos azuis [...]”<sup>350</sup> (STREHLER, 2007, p.47). Por último entra Antonio, o vilão sanguinário, sedento pelo poder. Ao chegarem à jangada (ilha), sentam-se ou caem no chão com fadiga e ali permanecem por um tempo.

No fluxo interpretativo (e criativo) de Strehler, esses homens se colocam como numa corte (acredito que seja porque eles não se deram conta da realidade em que estão. Continuam acreditando, por hábito ou por orgulho, na diferença de posições): o rei no meio e em um canto mais elevado, o conselheiro à sua direita e um pouco abaixo, os dois cortesãos ao redor (no lado direito e esquerdo) e os dois infames, Sebastiano e Antonio, distantes de todos. Conversam, riem, observam os próprios trajes, falam sobre o casamento, sobre o naufrágio. Ocupam-se de alguma forma para passar o tempo. Segundo Strehler (2007), riem porque têm medo, porque estão presos na escuridão de seus pensamentos. Riem, porque não “têm coração”, ou simplesmente porque não sabem sofrer. Sabem somente rir para exorcizar o terror. E também porque estão cansados, eternamente cansados. Cansados de tudo e de todos.

Antonio e Sebastiano conversam em tom irônico, sarcástico. São cruéis e agressivos. Segundo Strehler (2007), os dois devem falar em tom seco, maldoso, agressivo, brincar com o vazio, fazer imagens, jogos de palavras, sem interesse algum. Somente para passar o tempo. Estão fechados no escuro de seus pensamentos (e, certamente, suas tramas). Estão deitados, brincam com alguma coisa, abanam o rosto com alguma coisa. Os vilões, sobretudo Antonio, não têm curiosidade alguma em relação às coisas que circundam a ilha. Interessam-se, isso sim, pelo poder, pela conquista da coroa, pela usurpação do trono de Alonso. Outrossim, o único entre eles que a tem é Gonzalo, que realmente se interessa pelas coisas que circundam a ilha. Observa com cautela e com bons olhos tudo ao seu redor: a vegetação, o clima, os rumores e os silêncios.

Em seguida, em meio a toda a conversa, aos risos, às ameaças, e ao discurso utópico de Gonzalo, vem o “sono mortal”, conforme o define Strehler (2007), e com ele vem à tona toda a luta desenfreada pelo poder e a “máscara de virtude” de Antonio e Sebastiano cai, mostrando sua verdadeira face. Ariel, utilizando-se de um rudimentar ilusionismo, aparece em cena cantando uma canção de ninar, (aquela canção estranha e familiar a que Strehler se refere na carta e que foi

---

<sup>350</sup> *Gonzalo per secondo accanto al Re, come un cane fedele, ridicolo, vestito di verdino, come un vecchio papagallo con ciuffo bianco e occhio azzurro [...].*

mencionada anteriormente) conduzindo os nobres senhores a um estado de sonolência. Sua entrada anuncia o ato de regicídio que estará prestes a acontecer enquanto os nobres senhores dormem. Aproxima-se deles e os faz dormir jogando areia em seus olhos (signo indicador de um pó mágico, ou melhor, uma droga alucinógena capaz de hipnotizá-los e fazê-los adormecer).

Neste momento, Antonio e Sebastiano tramam seu plano de usurpar o reinado de Alonso. A coroa de Alonso cai vistosamente de sua cabeça e Sebastiano a recolhe. É como um presságio da luta pelo poder que se fará brevemente entre os vilões. Segundo Griga (2003), este é um signo posto em digressão decorativa, externa, que não pode mover as emoções do público que de repente é inserido no jogo implacável da história. E Strehler, nessa cena, insiste em misturar ilusão com realidade de modo sutil, oferecendo ao espectador, por meio de uma estética brechtiana (lembrando a poética do distanciamento), um material de teatro cuja heterogeneidade se insere em um espaço puro de elementos naturalísticos, de concretudes eloquentemente realistas.

Enquanto os nobres homens se encontram em sono profundo, Antonio e Sebastiano levantam suas espadas para cometer o tão esperado homicídio do rei. Suas espadas encontram-se apontadas em direção a Alonso e a Gonzalo. A ação é suspensa por uma longa pausa, caracterizada por uma espécie de “congelamento de ações”, que dura o tempo do despertar dos quatro nobres. E, no momento em que Sebastiano e Antonio estão prontos para atacar o rei, Ariel sutilmente se faz (invisivelmente) presente em meio a eles e, aproximando-se de Gonzalo, toca o tambor para despertá-lo enquanto recita palavras infantis. O velho conselheiro é posto diante de outra prova de coragem e demonstra querer cair na tentação da traição novamente, porém, chateado e balbuciante, não tem forças de denunciar o que estava prestes a acontecer e contenta-se em confortar o rei e confirmar falsamente as justificativas de Sebastiano e de Antonio que desembainharam as espadas para matá-lo.

Após esse tenso e caótico momento, os homens levantam-se e começam a seguir novamente em procissão para outro lado da ilha. Ariel os segue. Veste-se com roupas abandonadas no caminho. A imagem que se tem é de um forçado ilusionismo, como se as roupas que Ariel sobrepôs às suas se tornassem repentinamente invisíveis. O espírito do ar, qual um ajudante de palco, passa recolhendo delicada e silenciosamente todos os objetos deixados pelos náufragos enquanto eles seguem em procissão. Ele faz um pacote sobre o qual apoia sua grande e

preciosa concha e começa a sair lentamente e em passos silenciosos, deixando o palco “preparado” para a cena que começará posteriormente.

Esse Ariel, agora com os trapos dos naufragos, não se parece com aquele Ariel *pierrot* do início, mas com um pequeno homem desajeitado, coberto com um manto todo destruído e com um chapéu velho que lhe confere características *clownescas*. Acredito que Strehler assim o caracteriza para evidenciar a sua transformação nos diversos momentos do “teatro prosperiano”. Na condição de espírito do ar ou, até mesmo, de ninfa marinha, Ariel é capaz de seduzir, de hipnotizar, enfim, de realizar ações mágicas, misteriosas, inalcançáveis à natureza humana e, na condição de ajudante de palco, Ariel adquire características quase humanas, pois realiza atividades concretas, técnicas e, de certa forma, reais (o detalhe é que, como “humano”, Ariel aparece no palco sem o fio de aço que o liga ao teto e encontra-se com os pés no chão).

Após recolher tudo, Ariel, ao som de uma música tranquila, quase de ninar, desaparece lentamente do palco. O lado esquerdo da plataforma, que estava levemente elevado, volta ao seu nível normal e a planta exótica, a qual inspirou Gonzalo a pensar sobre a vida natural da ilha, também desaparece. A jangada/ilha de Próspero volta novamente a ser uma ilha deserta e prepara-se para sediar, mais uma vez, o “trio infernal” da *commedia dell’arte*.

Se analisada sob os três níveis de significados strehleriano, essa cena é capaz de nos revelar detalhes importantes e ricos em cada um de seus âmbitos. No âmbito da história e, portanto, sociedade/mundo, esses homens remetem a verdadeiros colonizadores, homens que, na busca por novas terras, naufragaram e agora devem viver em um novo mundo formado por eles mesmos. Devem descobrir, explorar e colonizar a ilha deserta que agora tornou-se sua casa. Nesse processo de colonização, insere-se o processo de construção de uma nova sociedade que traz consigo a constante luta pelo poder, pelo domínio, pela riqueza. Gonzalo é metáfora de um colonizador curioso, atento à ilha que o rodeia, enquanto os outros procuram encontrar formas de passar o tempo. Alonso é exemplo de um colonizador frustrado, que pensa ter perdido o filho no naufrágio. Seu luto é o luto dos colonizadores que perderam suas famílias, amigos, parentes na busca por novas terras. Enfim, a reunião desses homens na ilha, naufragos, excluídos, perdidos no meio do nada, é uma metáfora viva de uma sociedade: ali, entre eles, há desordem, há luta pelo poder político e social, há sonhos, há esperança, mas também há medo, dor, e desespero.

No âmbito teatral, percebe-se claramente a manipulação (direção) de Próspero e Ariel nas atitudes dos naufragos. O diretor (Próspero) e

seu ajudante (Ariel) proporcionam situações que revelarão o caráter de cada um desses homens, que vivem de acordo com a realidade do diretor Próspero e não com a realidade que seus olhos humanos conseguem, com limitação, enxergar. Além disso, existe a questão das vestimentas “de corte” que o naufrágio não conseguiu destruir. Continuam intactas, ou melhor, ainda mais novas do que antes, conforme nos mostra Gonzalo em sua fala, “*mi pare che i nostri abiti siano nuovi come quando li indossammo la prima volta in Africa, al matrimonio della graziosa figlia del Re, Claribella, col Re di Tunisi*” [Parece-me que nossas vestes estão mais novas do que quando as colocamos pela primeira vez na Africa, para o casamento da graciosa filha do Rei, Claribella, com o Rei da Tunisia] (2007, p.190). Esses homens entram na ilha/jangada e posicionam-se nela como em um ritual, como se fossem guiados invisivelmente por Próspero. Cada um tem sua posição e os “atores do teatro prosperiano” se dividem em núcleos. Demarcam seus lugares, conforme sua função e, quiçá, seu caráter. Além de todos esses elementos, ainda podemos ver a magia do teatro acontecendo através de Ariel que, qual um instrumento de teatro, é capaz de hipnotizar os nobres, fazê-los dormir, acordá-los na hora do perigo e, no final do “espetáculo”, passa sutilmente pelo palco, arrumando-o para a próxima cena.

Essa habilidade cênica de Próspero será revelada no momento em que o diretor, nos dois últimos atos da peça, reúne todos os núcleos de personagens de seu teatro e ensina-lhes a grande e tão esperada lição de moral. Ali, na gruta de Próspero, essa “sociedade” caótica formada por náufragos será desfeita e conduzida a uma sociedade real (bem como o público e os personagens são conduzidos à realidade após o término de um espetáculo).

Na produção strehleriana, os dois últimos atos da peça são unidos em um só bloco que se conclui com o famoso epílogo recitado por Próspero, que conduz ao “final oficial” de seu espetáculo e à destruição da magia da arte da ficção.

Esse ato único inicia com o casamento de Miranda e Ferdinando conduzido por Próspero. O jovem casal veste-se especialmente para a ocasião: Miranda com um vestido branco de noiva e com flores no cabelo, que caracterizam sua pureza; Ferdinando com uma capa de príncipe, que simboliza sua realeza e sua virtude.

Ao som da música nupcial, Próspero inicia o ritual com os paramentos e símbolos da consagração nupcial dos jovens. Veste o velho manto mágico que Miranda, na primeira cena do primeiro ato, havia guardado na cavidade do palco. Em sua mão esquerda carrega dois



feixes de trigo -- símbolo de *Cerere*, personagem mitológica pertencente à “mascarada” nupcial que, como dito anteriormente, foi radicalmente omitida no espetáculo -- e, portanto, símbolo da fertilidade e da união. Em sua mão direita traz uma tocha acesa, símbolo do amor dos jovens, que é vivo e forte como o fogo.

Figura 108 – Prospero inicia a celebração nupcial dos jovens.



Figura 109 – Os jovens junto a Prospero no centro do palco.



Ferdinando e Miranda seguem Próspero e ele, qual um sacerdote, os conduz ao centro do palco, onde procederá com o rito nupcial. Ao entregar Miranda a Ferdinando, o pai, como “luto interior”, sufoca a tocha na areia, signo que, a meu ver, indica que o “fogo de alegria” se apaga ao perder a filha para o jovem príncipe (esse momento acontece exatamente quando Próspero deve “renunciar” à filha para entregá-la como esposa a Ferdinando).

Segundo a interpretação de Strehler revelada na carta a Lombardo (2007), Próspero, embora tenha sido o cupido da história de amor entre os jovens, sente a perda da filha como pai, como homem, como ser humano. Miranda é, para Próspero, o bem mais precioso, o anjo que o guiou no momento de solidão e de tristeza e é, para ele, muito difícil “entregá-la” aos cuidados de Ferdinando.

Após a celebração nupcial, Próspero ordena aos jovens que se sentem e repousem. Enquanto eles se distraem conversando, Próspero chama seu espírito Ariel para desempenhar mais uma função (o último trabalho antes de sua libertação, que é o de trazer todos os personagens para a gruta de seu senhor). Então, como em um truque de mágica, Ariel passa pelo palco arrastando um longo véu dourado como o sol sobre o qual Miranda e Ferdinando repousarão. A cor do véu indica, a meu ver, o fogo do amor entre os jovens.

Figura 110 – Ariel passa arrastando seu longo véu dourado sobre o qual os jovens estarão deitados na próxima cena.



Figura 111 – Próspero observa o repouso do jovem casal.



Enquanto eles repousam tranquilos em seu íntimo afeto, a mesma música da celebração nupcial antes realizada por Próspero toca, concedendo um clima de paz e de tranquilidade para a cena. Porém, repentinamente, como em um “lapso de consciência”, essa “doce” música dá lugar às mesmas batidas de tambores que estiveram presentes no momento em que Caliban, sozinho no palco, prometia vingança a Próspero por meio de seu ritual. É como se Próspero, em um momento de “conflito interior”, se lembrasse de seu escravo Caliban, o qual representa o lado negativo da consciência humana, e se arrependesse de ter unido o jovem casal e ter entregado seu maior tesouro a Ferdinando.

Figura 112 – Próspero em sua fúria desfaz a paz do casal.



Figura 113 – Os jovens levantam-se assustados.



Em meio a esse som de tambores, o “homem Próspero” se revolta e, em sua fúria, faz com que o palco fique escuro (e, portanto, sua ilha fique escura como o início de um temporal) e assusta os jovens, que se despertam e se levantam rapidamente. Próspero, que nesse momento assume o papel de pai muito mais do que mago e diretor, interrompe o sonho dos jovens que durou apenas um instante. Ao ver a expressão de afeto entre sua filha e Ferdinando, o diretor-pai, perturbado emocionalmente, grita: “*ma ora via, basta*” e interrompe com fúria o doce e inocente gesto dos amantes.

Como em um passe de mágica, o véu amarelo sobre o qual repousa o casal desaparece violentamente por entre os canais do palco. Os jovens assustados se abraçam desesperadamente, como se buscassem proteção um nos braços do outro. Ao perceber o medo dos jovens, Próspero, mais sereno e arrependido, justifica sua atitude: “*la mia vecchia mente è agitata*” [a minha velha mente está agitada] e, direcionando-se a Ferdinando, diz: “*Ma non preoccupatevi per la mia infermità. Se non vi spiace, ritiratevi nella mia grotta a riposare: io farò qualche passo in giro per calmare questa testa che batte*”<sup>351</sup> [Mas não se preocupem com minha enfermidade. Se não for pedir demais, vão até minha gruta para repousar: eu farei uma caminhada para acalmar esta cabeça que dói] (2007, p.283). Os dois jovens se retiram do palco e Próspero, sozinho, anuncia o final do espetáculo:

---

<sup>351</sup> “*Sir, I am vex’d;/ Bear with my weakness, my old brain is troubled./ Be not disturb’d with my infirmity./ If you be pleas’d, retire into my cell,/ And there repose. A turn or two I’ll walk/ To still my beating mind.*” (I.IV 158-163)

*Il nostro spettacolo è finito. Questi nostri attori erano tutti spiriti e si sono dissolti nell'aria, nell'aria sottile. E, come l'edificio senza fondamenta di questa visione, le torri ricoperte dalle nubi, I palazzi sontuosi, i templi solenni, questo stesso vasto globo, sì, e quello che contiene, tutto si dissolverà. Come la scena priva di sostanza ora svanita, tutto svanirà senza lasciare traccia. Noi siamo della materia di cui son fatti i nostri sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno.*<sup>352</sup>

Essa cena, desprovida de substância, como ele mesmo diz, desaparece, deixando no ar a triste sensação do final do universo teatral que em poucos instantes acabará.

Em seguida, após recitar o solene solilóquio do fim, Próspero invoca novamente seu espírito Ariel para desempenhar mais uma função. O espírito, mais rápido que a luz, já se encontra perto de seu senhor antes que ele pudesse invocá-lo duas vezes. Aparece por trás dele e o abraça, dizendo: “*così tuoi pensieri sono una solo cosa. Cosa desideri?*” (2007, p.283) [Teus pensamentos são uma única coisa. O que desejas?] e Próspero pede a ele que conduza os naufragos até sua gruta para que ele possa concluir “oficialmente” seu espetáculo e conceder-lhe a tão esperada liberdade. Após a saída de Ariel, Próspero também deixa o palco, que será sediado por mais um breve momento *decommedia dell'arte*, junto ao “trio infernal”, que reaparecerá para se vingar de Próspero.

---

<sup>352</sup> *Our revels now are ended. These our actors/ As I foretold you were all spirits, and/ Are melted into air, into thin air,/ And like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd tow'rs, the gorgeous palaces,/ The solemn temples, the great globe itself,/ Yea, all which it inherit, shall dissolve,/ And like this insubstantial pageant faded/ Leave not a rack behind. We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep.* (I.IV. 148-158)

Figura 114 – Próspero, após o acesso de fúria, anuncia que o espetáculo está chegando ao fim.



Figura 115 – Ariel vem até Próspero mais rápido que a luz.



Chega-se, enfim, aos últimos momentos do espetáculo prosperiano. Ariel, silenciosa e lentamente coloca no palco a “*roba del teatro*”, ou seja, o material para o teatro, que servirá de isca para atrair Caliban e seus aliados, Trínculo e Stefano. O negro traz consigo a capa vermelha de Trinculo como símbolo de um “ser colonizado” pelos bufões. Stefano e Trínculo, por sua vez, trazem consigo uma faca. Pela última vez, mesmo que brevemente, o público assiste a mais uma pequena representação da *commedia dell’arte*.

Curiosos, os bufões “exploram” as coisas de teatro espalhadas pelo palco, que são basicamente as roupas de Próspero: seu manto de duque e sua coroa. Trínculo coloca a coroa de Próspero sobre sua cabeça e veste-se com o manto de duque. Stefano, ao vê-lo, entra com ele no manto e os dois, por um momento, se sentem reis.

Enquanto isso, Caliban, com medo de Próspero, pede a eles que larguem todas as coisas e que fujam para longe, pois ali onde estão (que é a gruta de Próspero) é perigoso. No entanto, os bufões não se importam com o que diz o “monstro” e continuam a viver a ilusória realza. De repente, como em um passe de mágica, o “trio infernal” é surpreendido por uma breve escuridão (como o início de uma tempestade).

Os lençóis de seda, qual um mar agitado, invadem violentamente o palco e com eles surgem espíritos com máscaras monstruosas de *bull-dogs*, assustando os cômicos. É um momento breve, mas extremamente intenso, feito por Próspero para assustar o “trio infernal” e fazê-los desaparecer de sua gruta.

Figura 116 – Os bufões curiosos com o material de teatro deixado no palco por Ariel.



Figura 117 – Na farsa, vestem o manto de duque de Próspero e sua coroa.



Figura 118 – Máscaras para assustar os bufões.



Em seguida, a breve escuridão do palco concede lugar à luz que, como o sol vespertino, volta a iluminar o palco de Próspero e ele aparece junto a seu espírito Ariel para tramar a sua lição contra os bufões, sobretudo contra Caliban que desrespeitou sua autoridade. Falam também sobre os naufragos, sobretudo Alonso, que ainda sofre a perda do filho. A esse propósito, o momento é importante, pois Próspero, ao compadecer-se do sofrimento do irmão, decide abandonar sua *arte* e tornar-se também humano. É o momento em que ele descobre que sua lição foi aprendida e que sua missão foi cumprida. Não há mais espaço para vinganças e para conflitos. É necessário que tudo se esclareça. Então, o diretor Próspero pede ao seu ajudante Ariel que conduza os naufragos até sua gruta para que o reencontro aconteça.



Enquanto isso, Próspero, sozinho no palco, anuncia a desistência de seus poderes teatrais e renuncia a seu livro mágico.

Em sinal de sua decisão de tornar-se um humano comum, sem poderes, ele segura o livro e a vara mágica em sua mão direita e os coloca no bolso. Em seguida, ao som de uma música alegre, Ariel traz para perto de seu senhor os náufragos. Eles se encontram sem suas capas e sem os chapéus da corte, signo que, a meu ver, indica submissão perante Próspero. Significa também que ainda não estão “prontos” para voltar à realidade; ainda vivem na realidade super-humana estabelecida por Próspero.

Figura 119 – Os náufragos junto a Próspero no palco. Estão sob o controle dele junto a seu espírito Ariel.



Figura 120 – Os náufragos vestem-se ao mesmo tempo em que Próspero veste seu manto.



No momento em que todos estão no palco, Próspero, no meio deles, pede a Ariel que o ajude a vestir seu manto de duque e sua coroa. O espírito o auxilia e traz a coroa na espada com cuidado. Simultaneamente, enquanto Próspero coloca seu manto e sua coroa, os homens, conduzidos por Ariel, colocam suas capas e seus chapéus da

corte. Tudo isso nos revela que dentro de instantes tudo voltará ao normal: os homens voltarão aos seus lugares, cada qual com seu traje, e assumirão cada qual sua posição e sua função de outrora.

Figura 121 – Ariel traz com cuidado a coroa para Próspero.



Quando todos estão prontos, Próspero, finalmente, lhes revela a verdade. Passa por cada um dos homens e mostra-lhes a lição que devem aprender. Primeiro conversa com os vilões, Antonio e Sebastiano, e mostra-lhes que a verdade e a bondade não estão no poder que eles tanto almejam. Revela-lhes o mal que tentaram fazer contra o rei de Nápoles, em consequência da sede desesperadora de poder que ambos possuem.

Em seguida, Próspero encontra-se com Alonso e o abraça, perdendo-o pela traição e mostrando-lhe seu filho, Ferdinando, que joga tranquilamente xadrez com Miranda. Nesse momento, o luto de Alonso dá lugar a uma infinita alegria. Pai e filho se abraçam e a vida deles é conduzida para um final feliz.

Figura 122 – Próspero revela-se aos vilões, Sebastian e Antonio.



E, enfim, passa-se para o momento dos bufões. Ariel traz ao palco Trínculo e Stefano, que tramavam usurpar o reinado de Próspero na ilha. Em seguida, entra Caliban da sua cavidade escura no palco. Esse “ser especial” arrependido, pede perdão a seu senhor por tê-lo traído. Nesse momento, Próspero o reconhece como o “negro” que existe em si e ele, por sua vez, esconde-se atrás de seu senhor, representando a sombra da consciência humana, o lado do ser humano a que Próspero se refere em sua famosa fala: “*Questa cosa del buio la riconosco mia*”<sup>353</sup> (2007, p.327). Em seguida, concede-lhe a liberdade e Caliban retorna para o mesmo buraco cavernoso no palco de onde veio.

---

<sup>353</sup> *This thing of darkness I/ Acknowledge mine* (Epilogue 275).

Figura 123 – Caliban encontra-se atrás de Próspero como sua própria consciência.



Os homens se retiram para repousar na gruta de Próspero e ele, sozinho com Ariel no palco, lhe concede a tão esperada liberdade, cortando o fio que o liga ao teto. Ariel, então, sai correndo por entre o público que aplaude calorosamente sua atuação. Próspero sofre ao ver seu espírito ir embora. Tanto que fecha os olhos para não o ver partir, como Lear ao deserdar Cordélia. Sozinho no palco, o homem-diretor tira seu manto e quebra sua vara mágica, mostrando-se humano, sem poderes, e acaba finalmente com a magia teatral que circundava o palco. O texto shakespeariano sugere que nesse momento tudo acaba. As cortinas se fecham e o espetáculo prosperiano termina. Porém, na interpretação strehleriana, *La tempesta* termina com uma imprevisível reviravolta, visto que o diretor insiste em evidenciar (e foi assim desde o início de seu espetáculo) a magia teatral escondida na épica brechtiana, o processo de “fazer teatro” que está nas entrelinhas da *Tempestade* shakespeariana.

Figura 124 – Próspero revela os jovens para Alonso.



Figura 125 – Quando Próspero retira-se com seu manto, mostra os jovens jogando xadrez.



Figura 126 – Próspero concedendo a liberdade a Ariel.



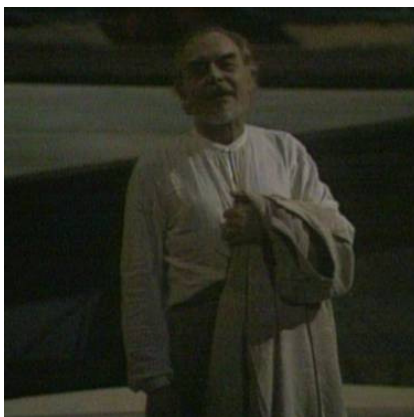
Figura 127 – Ariel em liberdade corre pelo corredor do público.



Assim, o palco é demolido. Trata-se da destruição definitiva daquela ilusão que Strehler nos fez viver no decurso de seu espetáculo e é justamente nesse “desfazer” de seu trabalho que ele mostra a impotência do teatro na história e, brechtianamente, como influência explícita e direta de seu grande mestre, o diretor concede ao público o direito de julgar e refletir sobre os eventos que foram contados no decorrer da montagem. O teatro strehleriano aqui se faz presente como caminho de conhecimento e não pura e simplesmente como divertimento.

Ao “destruir” o palco, Strehler nos leva a refletir sobre o último sentido do teatro: o direito de viver ou de morrer. Próspero decide pela morte do teatro, renunciando a sua arte, o palco se destrói em consequência de sua decisão, de seu abandono da arte teatral. Porém, ele pode ser reconstruído com o olhar reflexivo e construtor do espectador que, diferentemente de Próspero, pode escolher pela sua vida.

Figura 128 – Próspero em seu solilóquio final, com roupas de um homem comum, sem poderes.



Após essa significativa destruição do palco, Próspero, vestido como homem comum, sem poderes, desce do palco e, diante da plateia, enuncia as últimas palavras de seu epílogo. Após fazê-lo, aguarda a entrada dos outros integrantes do espetáculo e, juntos, acolhem os infinitos aplausos do público. O espetáculo strehleriano termina nesse momento, mas provavelmente deixa aos espectadores os rastros da reflexão de que a arte teatral tem o poder de se construir dia após dia e uma capacidade singular de transformação do público, da sociedade e do mundo.

Finalmente, diria que *La tempesta* representa a conclusão de um projeto de uma nova teatralidade que começou com *Re Lear*. Coincidência ou não, as duas obras shakespearianas se consubstanciam e culminam o ciclo dos espetáculos shakespearianos produzidos por Strehler.

Em *Re Lear* o diretor nos mostra a importância do teatro como metamorfose, como processo de transição, no qual cada elemento que o compõe (luzes, sons, silêncios, personagens, cenário, texto) possui sua

devida função e nenhum deles assume uma importância maior que a outra. Todos são indispensáveis para formar o grande corpo do espetáculo. Nos mostra também a importância que há por trás de toda essa transformação teatral nos âmbitos social, político, humano e universal da cultura de chegada.

Em *La Tempesta*, como continuação do projeto shakespeariano que ilustra o teatro em sua imensidade de significados, o diretor nos revela, por meio da própria construção do teatro (metateatro), como essa magia da “metamorfose” acontece e a riqueza de significados que há por trás de cada montagem teatral. Revela-nos que o teatro é inspirador, construtor de ideias e ponto máximo de reflexão, de aprendizado e de transformação. E no final nos concede (como faria Brecht) o direito de julgar e de refletir sobre a arte de Próspero e nos mostra que a magia do teatro continua infinitamente.

Essa *Tempesta*<sup>354</sup> strehleriana foi revivida por Giulia Lazzarini no ano de 2012, no *Piccolo Teatro Grassi* (sede histórica) em um *remake* produzido e dirigido por Myriam Tanant, diretora que colaborou com Strehler em seu período de direção em Paris. No espetáculo, Lazzarini interpreta a si mesma e é convidada a dar uma aula a um grupo de estudantes de teatro e, no decorrer da trama, relata sua experiência como Ariel no espetáculo strehleriano, revelando, em um testemunho de admiração, como foi produtivo e enriquecedor trabalhar com Strehler em seu itinerário como atriz.

---

<sup>354</sup> Estive em Milão na época em que essa montagem estava em cartaz e pude assistir ao espetáculo. Para mim, como pesquisadora e espectadora, foi uma experiência enriquecedora.



## CONCLUSÃO

*Questa vocazione totalizzante al teatro, questa dedicazione assoluta al palcoscenico, mi ha portato a vedere nell'arte qualcosa al di là del prodotto. [...] Per questo il teatro mi è sempre sembrato un'arte incredibile, una delle invenzioni più alte nella sua terribili imperfezioni*<sup>355</sup>  
(STREHLER apud GREGORI, 1997, p.210)

Nas últimas páginas desta pesquisa, reconheço a importância de retomar os procedimentos utilizados no decorrer do trabalho que contribuíram para a obtenção dos resultados finais, que serão aqui expostos. A análise das duas produções italianas, *Re Lear* e *La tempesta*, dirigidas e produzidas por Giorgio Strehler, foi feita com base nos princípios teóricos da tradução intersemiótica. Na análise, busquei observar como o diretor *traduziu* para o palco as produções, levando em consideração o momento sócio-político do país que permeava a concepção das referidas montagens.

A fim de ter subsídios para a análise das montagens, iniciei esta pesquisa pelo capítulo teórico, no qual expus definições de tradução intersemiótica, sua implicação e aplicação no universo tradutório. As definições de Jakobson (2000), Diniz (1995, 1998), Aguiar e Queiroz (2010), Eco (2007) e Plaza (2008) foram cruciais para a compreensão do processo de transmutação dos textos shakespearianos -- *Rei Lear* e *A tempestade* -- para o palco italiano da década de 70.

A partir dos princípios teóricos expostos, observei que o processo de transformação e interação dos signos engloba, em primeiro lugar, uma contextualização social, política e cultural. Isso acontece porque o momento sócio-político de determinada cultura influencia sobremaneira o processo de tradução intersemiótica, sobretudo quando se trata da transição página-palco. O que o público de chegada vê e ouve na *mise-en-scène* do espetáculo teatral na situação de enunciação costuma estar contextualizado com o momento sócio-político de sua cultura e de seu país. É nesse aspecto particular que obra e autor originais sobrevivem, representam e são representados em diferentes lugares e momentos históricos.

Em segundo lugar, por ser fenômeno de tal complexidade, a tradução intersemiótica requer do tradutor capacidades cognitivas, uma

---

<sup>355</sup> Esta vocação abrangente ao teatro, esta dedicação absoluta ao palco me levou a ver algo na arte além dos resultados. [...] Por essa razão, o teatro sempre me pareceu uma arte incrível, uma das invenções mais refinadas em suas terríveis imperfeições.

vez que ele terá que lidar constantemente com dois sistemas distintos de signos -- o sistema de signo verbal (texto) e o sistema de signos não verbais (teatro) -- e, por essa razão, precisará ir além do texto e buscar, na variedade de signos, aqueles capazes de *traduzir intersemioticamente*, para determinada cultura e em determinado momento, as palavras registradas no papel. Nesse viés, o tradutor deve estar consciente de que, na tradução intersemiótica, o texto deixará de ser elemento principal e passará para um patamar secundário, pois, junto aos signos não verbais, complementará o evento teatral.

Nesse processo de transição página - palco, Strehler se envolvia inteiramente na preparação de todos os âmbitos dos espetáculos -- luzes, figurino, música, texto e cenário -- e, em todos eles, se mostrava detalhista e extremamente exigente. Por vezes, sua vasta criatividade o angustiava, pois ele não conseguia filtrar o emaranhado de ideias e interpretações que havia em sua mente, no percurso de escolha dos signos do universo tradutório, para constituir as montagens. O primeiro passo do diretor era lidar com o texto de modo “ingênuo”, para construir, a partir dele, as mais profundas interpretações e canalizá-las na montagem.

Diretor politizado e preocupado com a realidade social e política de seu país, Strehler procurava, quase sempre, constituir espetáculos vinculados a uma reflexão acerca dos assuntos políticos recorrentes no momento da constituição e encenação dos espetáculos. Cada *mise-en-scène* era, para o diretor italiano, uma chance de instruir e informar seu público e fazê-lo refletir, além de diverti-lo. Certamente, essa consciência crítica e politizada é consequência da influência que os mestres de teatro Jouvét, Copeau e Brecht exerceram no trabalho de Strehler e em sua carreira como diretor. Os três mestres dividem a ideia de um teatro consciente, instrutivo e politizado, que não se limite ao entretenimento.

Após estudar o texto de modo exaustivo, o diretor dividia as ideias e os *insights* artísticos com suas equipes técnica e artística. A partir daí, trabalhava em conjunto com elas na edificação de cada elemento do espetáculo. Exigia dos seus atores e técnicos um trabalho preciso e esmerado e, por essa razão, alcançava, quase sempre, resultados satisfatórios.

A propósito, foi com essa dedicação que Strehler levou ao palco do Piccolo Teatro doze obras de Shakespeare: *Riccardo II*, *La Tempesta*, *La bisbetica Domata*, *Riccardo III*, *Macbeth*, *La dodicesima notte*, *Giulio Cesare*, *Coriolano*, *Il gioco dei potenti* (três partes de *Henrique VI*), *Re Lear* e *La Tempesta*. O percurso shakespeariano do diretor

iniciou um ano após a fundação do Piccolo, em 1948 e seguiu até 1978, finalizando com a encenação da segunda montagem de *A tempestade*. Nesse período, o diretor passou por três fases de amadurecimento artístico e intelectual e desenvolveu técnicas para enfrentar o texto shakespeariano. A primeira fase abarca as primeiras montagens shakespearianas que foram ao palco do Piccolo entre 1948 e 1952. Nessa fase, o diretor se mostra constantemente insatisfeito com os resultados atingidos, pois acredita ter levado ao palco produções imaturas, superficiais e ingênuas. A ruptura dessa fase se dá com a preparação de *Macbeth*, em 1952. No decurso de construção da montagem, o diretor descobriu uma nova forma -- mais crítica, reflexiva e profunda -- de abordar o texto shakespeariano. A partir de *Macbeth*, o diretor passa para a segunda fase de seu percurso shakespeariano, período no qual mostra-se mais seguro no enfrentamento dos textos. A montagem que marcou essa segunda fase de Strehler foi *Giulio Cesare*, encenada na temporada de 1953-54, com a qual o diretor se mostrou satisfeito.

A terceira fase de Strehler acontece na década de 70, quando ele retorna aos palcos do Piccolo Teatro após seis anos de reclusão. Nesse período, o diretor passa a ter uma visão mais ampla e profunda dos textos shakespearianos e os aborda com cautela, procurando canalizar no palco todas as suas nuances. A montagem de *Re Lear* faz parte dessa fase. Com efeito, o diretor expõe no palco um espetáculo bem construído, no qual explora, de modo crítico e reflexivo, o texto shakespeariano nos âmbitos social, político, cultural e teatral.

A análise da referida produção, que consistiu em observar como Strehler construiu o percurso doloroso de Lear a partir de cinco cenas -- Cena I, Ato I (sequência A); Cena II, Ato III (sequência H); Cena IV, Ato III (Sequência L), Cena VI, Ato III (sequência N), Cena VII, Ato IV (sequência U) -- conduziu ao seguinte resultado: o percurso de padecimento do personagem principal foi marcado constantemente pelos signos recorrentes do nascimento e da nudez.

O primeiro está explícito nas fases de transição física e espiritual do personagem, que acontecem, principalmente, na Cena II, Ato III (sequência H) e na Cena VII, Ato IV (sequência U). Na sequência H, Lear, em meio à tempestade -- metáfora de toda sua fúria interior --, “rompe” seu manto e se movimenta como uma criança que rompe a placenta para nascer. A partir desse momento, após deixar de lado suas vestes, Lear abandona também sua antiga condição e parte para uma nova fase existencial. Ele “nasce” para uma vida de demência, dor e tristeza.

O segundo momento em que o signo do nascimento se faz presente acontece na sequência U, quando Lear, no auge de sua loucura, desfalece pela segunda vez e só acorda nos braços de Cordélia. Nesse momento, a filha mais jovem do monarca assume o papel de “mãe” e o “acolhe” em sua nova fase existencial. Strehler ilustra esse instante de modo particularmente inovador. A posição dos personagens na cena indica um parto normal e, enquanto Lear se esforça para “nascer”, fazendo movimentos semelhantes aos de um recém-nascido, Cordélia o acalma e o envolve no conforto de seu colo “materno”. A morte de Cordélia, na sequência Z, também é retratada por Strehler como um nascimento. Assim que as luzes se acendem, somente a cabeça de Cordélia surge através de uma grande tela escura exposta no palco. Em seguida, Lear aparece carregando o corpo inerte da filha.

Quanto ao signo de nudez, ele acontece, pela primeira vez, na cena da cabana, quando Lear, ao se compadecer de Edgar (disfarçado de Pobre Tom), abandona seus mantos para viver uma vida insana, sem nada nem ninguém. Ademais, a nudez na montagem de Strehler parece ir ao encontro do solo infértil e vazio de Lear e mostra que os tempos idílicos do seu reino deram lugar ao caos e ao “nada”: ao vazio da existência humana, exatamente como se reduz o monarca no decurso de seu caminho de padecimento. Além desse momento, há uma sutil sugestão à nudez na Cena I, Ato I (sequência A), no ritual da partilha do reino. Após a inesperada resposta de Cordélia, Lear não fica totalmente nu, mas se despe de seus mantos, abandonando, assim, sua condição de soberano e partindo para uma vida que será reduzida ao “nada” (exatamente como a resposta da filha mais jovem).

Por trás dessa escolha de signos há uma importante reflexão a ser levada em conta: o signo recorrente do nascimento nos leva a refletir sobre o “renascimento” do teatro, após os sombrios anos de chumbo e após a movimentação cultural que abalaram as estruturas do Piccolo Teatro e, consequentemente, o trabalho artístico de Strehler. Assim como o personagem “renasce” após um trajeto de dor e sofrimento, o teatro renasce na cidade de Milão, após um período de tensão política e social. Renasce com mais força e mostra que é capaz de reviver e se transformar a cada encenação.

E em meio a essa reflexão acerca do teatro e suas estruturas, o diretor destrói o mito da não-encenabilidade que, por muito tempo, *Rei Lear* suscitou. Strehler aproveita-se da transformação que acomete os personagens no decorrer da trama para mostrar que os elementos da encenação também se transformam, colocando em evidência o poder metateatral do *Rei Lear* shakespeariano, em todos os seus âmbitos. O

cenário, por exemplo, é caracterizado como um circo, o que remete à ideia de um lugar que sedia números artísticos, ou seja, um lugar de transformação; a plataforma de madeira, que abre passagem para os personagens, se transforma em uma gaiola na sequência F e abriga os personagens vis da trama, como se fossem animais selvagens; a cabana que abriga os “loucos” se transforma em uma gangorra; a música se transforma à medida que Lear enfrenta as diferentes fases de sua existência e os figurinos se moldam conforme o caráter dos personagens no decurso da trama. Em virtude dessa perspectiva, a montagem strehleriana confere prestígio a cada detalhe de sua constituição. Não há, em *Re Lear*, somente um personagem ou um elemento principal, mas todos são importantes e necessários, pois se complementam e se completam no decurso da *mise-en-scène*.

Seis anos após a encenação de *Re Lear* e, em virtude de sua repercussão positiva na dramaturgia italiana, Strehler decidiu levar ao palco do Piccolo a segunda montagem de *A tempestade*. A produção foi encenada em 1978 e encerrou o percurso shakespeariano de Strehler junto ao Piccolo Teatro. Assim como *Re Lear*, *La Tempesta* é um espetáculo de alto nível artístico, no qual Strehler explora com profundidade a obra shakespeariana em suas mais variadas nuances. A análise da produção foi feita a partir do recorte de quatro cenas: Cena I, Ato I; Cena I, Ato II; Cena I do Ato V e o epílogo de Próspero e, a partir delas, observei como Strehler construiu sua montagem sob a perspectiva histórica, cultural e teatral.

A análise mostrou que Strehler aproveita-se da metateatralidade que há na peça shakespeariana e, por meio dela, gera uma reflexão acerca do teatro e do quanto ele pode influenciar e impactar a sociedade e o mundo e, como consequência, fazer história. O diretor engloba, nessa reflexão, esses três níveis de interpretação e traz a lume a importância, a riqueza e a magia de cada encenação. No final, quando Próspero enuncia seu epílogo e desiste de seus poderes, o palco se destrói, pois a encenação do diretor “Próspero” chega ao fim e, a partir desse momento, cabe ao público julgá-la e fazê-la reviver em outro espaço e em outro momento. Com isso, Strehler reitera a magia do teatro que está além do palco, que continua mesmo após o término de cada espetáculo.

Além disso, por ser concebida em um momento difícil e caótico para o país, *La Tempesta* coloca em evidência uma reflexão acerca da luta pelo poder e da tirania política e nos leva a concluir o quanto essa ambição pode ser efêmera e prejudicial para uma sociedade. A tempestade inicial, construída de modo avassalador, parece ir ao

encontro dessa perspectiva e mostra ao público da época que a “tempestade” política e social que acometia o país e assombrava a população -- como o caso Moro, que aconteceu no período de preparação de *La Tempesta* -- era comparável à tempestade do teatro e da encenação do “diretor” Próspero.

Diante de *Re Lear* e de *La Tempesta* -- duas montagens bem construídas, experientes e profundas -- posso concluir que ambas caminham em direção a uma importante reflexão acerca do teatro e da sociedade. As duas montagens, de certa forma, se consubstanciam e mostram o poder e a magia que há por trás de cada encenação, tanto no momento de sua concepção e constituição, quanto no momento de exposição ao público, na *mise-en-scène*.

Em *Lear*, a reflexão gira em torno da transformação do teatro, da metamorfose que há por trás do processo de constituição de uma encenação. Essa reflexão mostra ainda que o teatro, ao se transformar, transforma também todos os que nele se envolvem -- público, diretor, equipes técnica e artística. Com *La Tempesta*, o diretor reitera essa ideia e a complementa, mostrando que a magia dessa metamorfose continua mesmo após o término de cada encenação, pois o aprendizado que o espetáculo proporcionou ao público e aos seus agentes construtores permanece.

Concluo esta pesquisa na expectativa de que os resultados aqui expostos possam servir de inspiração para futuras pesquisas, tanto no âmbito da tradução intersemiótica, quanto dos estudos shakespearianos. Há uma variedade de questões a serem estudadas acerca de Strehler e seu poder criativo na constituição das montagens teatrais. Felizmente, o arquivo do Piccolo Teatro nos fornece um rico material de pesquisa, pois preserva valiosos registros das montagens produzidas e dirigidas por Strehler no decurso de sua carreira artística construindo Shakespeare na Itália.

## REFERÊNCIAS

ADINOLFI, Goffredo. Continuidades e Descontinuidades da realidade da política italiana. **Análise Social**, Lisboa, v.XLIV, n.191, p.289-313, 2009.

AGUIAR, Daniela, QUEIROZ, João. Modeling Intersemiotic Translation: Notes Toward a Peircean approach. **Applied Semiotics**, Toronto, v.9, n.24, p.68-81, 2010.

ALONGE, Roberto. **Manuale della storia di teatro**. Torino: Grovinese, 2008.

\_\_\_\_\_. **Il teatro dei registi: Scopritori di enigmi e poeti della scena**. Milão: Laterza, 2006.

AMBROSELLI, Piera.[Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.75.

ANZI, Anna. **Shakespeare nei teatri Milanesi del novecento**. Bari: Adriatica, 2001.

\_\_\_\_\_. La tempesta di Strehler fra la tradizione italiana e Peter Brook. In: ANZI, Anna (org.). **Strehler e oltre**. Trieste: Il Rossetti, 2010. p.271-279.

\_\_\_\_\_. Due Tempeste di Giorgio Strehler. In: COLOMBO, Rosy. **Memoria di Shakespeare**. Roma: Bulzoni, 2008. p. 221-226.

ARNAUT, Luiz, MOTTA, Rodrigo. **A segunda grande guerra: Do nazismo à guerra fria**. São Paulo: Atual, 1994.

AZCONA, JoséManuel; RE, Matteo. Elementos identificadores da violência política internacional: análise comparada dos Tupamaros e das Brigadas Vermelhas (1963-1980). **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v.39, n.1, p.157-175, 2013.

AZDAK. La bambola di Strehler. **A.B.C Milano**. Milão, 16 jan.1977. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5439>>. Acesso em 16 jan.2012.

BARTHOLINI, Aurelia. Giorgio Strehler: la vocazione letteraria. In: **Tempo e Memoria nella lingua e nella letteratura italiana**. Bruxelas: Civiltá italiana, 2009. p.109-121.

BASSNETT, Susan. **La traduzione: teorie e pratica**. Milão: Strumenti Pampiani, 1993.

\_\_\_\_\_. Still trapped in the Labyrinth: Further reflections on Translation and Theater. In: LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. London: British Library, 1998. p.90-108.

\_\_\_\_\_. Culture and Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr e LITTAU, Karin (Eds.). **A companion to Translation Studies**. Toronto, 2007.p.13-23.

\_\_\_\_\_. **Estudos de Tradução: Fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na República de Weimar**. São Paulo: Annablume, 2010.

BELLI, Paolo. Quell'acquittrino del bene e del male. **Corriere del Ticino**. Lugano, 30 abril, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4532>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

BENJAMIN, Walter. The translator's task. In: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. London and New York: Routledge, 2000. p.15-22.

BENTOGLIO, Alberto. **Invito al teatro di Strehler**. Mursia, Milão, 2002.

BERTANI, Odoardo. Di nuovo ci scuote la grande Tempesta. **Avvenire**. Milão, 29 out.1978. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5652>>. Acesso em: 10 set.2011.



\_\_\_\_\_. Lungo viaggio dell'uomo verso la conoscenza. **Avvenire**. Milão, 07 nov.1972. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6720>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Vetrina d'una antica bravura. **Avvenire**. Milão, 08 nov.1972. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6721>>. Acesso em: 10 set. 2011.

\_\_\_\_\_. La bontà pesa se a reggerla è un uomo solo. **Avvenire**. Milão, 11 abril, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4529>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Rossi sósia di Hitler per um Brecht perfetto. **Avvenire**. Milão, 02 dez.1995. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4800>>. Acesso em: 11 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Muore una donna con sua inutile bontà. **Avvenire**. Milão, 05 dez. 1970a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7049>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Serve la bontà che rifaccia giusto il mondo. **Avvenire**. Milão, 07 jul. 1970b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7048>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Un apprendista di nome Strehler. **Avvenire**. Milão, 24 dez. 1976. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5442>> Acesso em: 16 jan.2012.

BERTERO, Giorgio. Milanesi a Firenze. **Autoclub**. Milão, 01 jul.1970. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7044>>. Acesso em 11 jan.2012.

\_\_\_\_\_. La bambola di Strehler. **Avanti**. Milão, 07 jan.1977. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5441>>. Acesso em: 16 jan.2012.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERTIN, Barbara. **Il teatro della città**. Torino: Celid, 2000.

BERTOLINI, Alberto. La dodicesima notte inaugura il teatro all'aperto di Palazzo Grassi. **Il Gazzettino**. Veneza, 26 ago.1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5380>>. Acesso em: 4 set.2011.

BISSICCHIA, Andrea. **Teatro a Milano: 1968-1978**. Milão: Mursia, 1979.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond LTDA, 2003.

BOGATYREV, Peter. Os signos do teatro. Trad.J. Teixeira Coelho Neto. In: GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.71-91.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSISIO, Paolo. Una vita per il Teatro. In: MAZZOCCHI, Federica; BENTOGLIO, Alberto. **Giorgio Strehler e il suo teatro**. Parte II. Roma: Bulzoni, 1997. p.9-25.

BONELLI, Luigi. La tempesta di Shakespeare al Giardino di Boboli, in Firenze. **Cronache nuove**. Roma, 20 jun. 1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5534>>. Acesso em: 11 set.2011.

BRADLEY, A.C. **Shakespearian tragedies: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth**. Nova York: St Martin's press, 1960.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Le estate teatrale**. Corriere degli italiani. Buenos Aires, 03 dez.1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6682>>. Acesso em: 07 set.2011.

BRAGAGLIA, Leonardo. **Shakespeare in Italia: Personaggi ed interpreti**. Bolonha: Paolo Emilio Persiani, 2005.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BROECK, Van Den. The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some critical reflections. In: HOLMES, James; LAMBERT, Jose (Eds.). **Literature and Translation**. Leuven: Academic, 1978. p.29-47.

BRUCKHAUS, Hallgerd. [Depoimento]. In: STREHLER, Giorgio. **Il Re Lear di Shakespeare**. Verona: Bertani Editore, 1973.

BRUSATI, Carlo. Strehler gioca con le bambole. **Corriere d'informazione**. Milão, 23 dez. 1976. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5446>>. Acesso em: 16 jan.2012.

BRODY, Paulo José Hauser. **King Lear: dramatic literature as a time machine**.2006. 158f. Dissertação (mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BULMAN, James C. (Ed.). **Shakespeare, theory and performance**.London, Routledge, 1996.

BUZZATTI, Dino. Il sanguinario Ricci ha ricordato Frankenstein. **Bis**. Milão, 3 abril 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6988>>. Acesso em: 10 ago.2011.

\_\_\_\_\_. 'Première' al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo mig. **Bis**. Milão, 29 jan.1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5351>>. Acesso em: 10 set.2011.

CAMPOS, Suzana. **A exceção e a regra de Bertold Brecht ou a exceção como regra: uma leitura**. 2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte do horizonte do provável**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANGIULLO, Francesco. **Le serate futuriste: Romanzo storico vissuto**. Milão: Casa editrice Ceschina, 1961.

CARETTI, Laura. Ottavia Piccolo parla dei suoi Shakespeare. In: LOMBARDO, Agostino: **Memoria di Shakespeare**. Roma: Bulzoni Editore, 2004. p.245-254.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1995.

CARNELLI, Luisella. Piccolo Teatro: La culture oltre il palcoscenico. In: CAVAGLIERI, Livia. **Il Piccolo Teatro di Milano**. Milão: Bulzoni, 2002. p.137-150.

CARPI, Fiorenzo. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.214.

CASIRAGHI, Stella. **Lettere sul teatro**. Milão: Rosellina Archinto, 2000.

\_\_\_\_\_. Prove di riconciliazione fra utopie e contraddizioni. In: GAIPA, Ettore. **Il metodo Strehler**. Milano: Skira, 2012. p.7-22.

CAVAGLIERI, Livia. **Il Piccolo Teatro di Milano**. Milão: Bulzoni, 2002.

CAVALLERI, Cesare. La fantasia e la fedeltà. **Avvenire**. Milão, 16 dez.1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5654>>. Acesso em: 10 set.2011.

CHIESA, Ivo. Carta a Giorgio Strehler. In: CASIRAGHI, Stella. **Lettere sul teatro**. Milano: Archinto, 2000. p. 167-171.

CLOSEL, Régis Augusto Bars. “Tão jovem e tão verdadeira”: A figura da *Parrhesia* em Rei Lear. **Sínteses**, Sao Paulo, v.14, p.105-121, 2009.

COLAIACOMO, Paola. L’episodio nella I scena del King Lear di Shakespeare. In: TEMPERA, Mariangela. **King Lear: dal testo alla scena**. Clueb editrice: Bologna, 1986.

COSTA, Sergio. Giunto a quota cinque Strehler e Brecht. **Avanti**. Milão, 24 abril, 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4759>>. Acesso em: 11 jan.2012.

DASGUPTA, Gautam. **Italian notes: Strehler, Fo, and the Venice Biennale**. Nova York: The Johns Hopkins University Press, 1998. p.23-37.

DALL’AGNOLA, Catherine. **Strehler e Brecht: L’anima buona di Sezuan**. Roma: Bulzoni Editore, 1994.

DE CHIARA, Ghigo. L’opera da tre soldi riproposta in chiave in stretta contemporaneità. **Avanti**. Milão, 7 nov. 1973. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5279>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. La favola cinese di Brecht e la magia regia di Strehler. **Avanti**. Milão, 11 abril, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4529>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Santa Giovana con rigore e stile. **Avanti**. Milão, 07 jul. 1970. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7045>>. Acesso em: 10 jan.2012.

DE LUCA, Stefano. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige: **Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale per teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.47-48.

DESSEN, Alan. **Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DETTORI, Giancarlo. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale per teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.140.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. In: GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.23-38.

DE MARINIS, Marco. **The semiotics of performance**. Tradução de Áine O'Hairy. EUA: Indiana University Press, 1993.

DE MONTICELLI, Roberto. Strehler ha ripreso la bacchetta. **Corriere della sera**. Milão, 29 out. 1978. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5657>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. 'Macbeth' al Piccolo. **Epoca**. Milão, 09 fev. 1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6486>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. La Cortese in clinica, fermo il Giardino. **Corriere della sera**. Milão, 1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4082>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. La giustizia della bambola. **Corriere della sera**. Milão, 24 dez. 1976. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5444>>. Acesso em: 16 jan.2012.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DI MICHELE, Laura. Nella terra di Lear: dalla mappa al teatro. In: LOMBARDO, Agostino. **Memoria di Shakespeare**. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

DINI, Sandro. Un tramvai per Shakespeare. **Cinestar**. Roma, 08 maio 1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6956>>. Acesso em: 10 set.2011.

DINIZ, Thais N. Flores. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. IV congresso da Abralic- Literatura e diferença. São Paulo, 1995. p. 1001-1004.

\_\_\_\_\_. **Os enleios de Lear: Da semiótica à tradução cultural**. 1994. Tese (Doutorado em Letras e artes) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n.3, p.9-17, 1998a.

\_\_\_\_\_. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n.3, p. 313-337, 1998b.

D'ISA, Daniela. L'anima buona di Sezuan. **Alba**. Milão, 22 maio, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4527>>. Acesso em: 10 jan.2012.

ECO, Umberto, NERGAARD, Siri. Semiotic Approaches. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge: London and New York, 2001. p.218-222.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione. In: NERGAARD, Siri. **Teorie Contemporanee della traduzione**. Milão: Strumenti Bompiani, 1995.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral da Semiótica**. 3.ed. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Carneiro de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ESCOBAR, Sergio. La Tempesta del Piccolo. In: LOMBARDO, Agostino; STREHLER, Giorgio. **La tempesta tradotta e messa in scena**. Roma: Donzelli, 2007. p.VII-VIII.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation studies reader**. 3.ed. London and New York: Routledge, 2012. p.162-167.

\_\_\_\_\_. Polysystem Theory. **Poetics Today**, v.11, n.1, p.45-51, 1990.

EWEN, Frederic. **Bertold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FAZÃO, Kátia Costa. A construção calibânica do outro: entre tempestades e naufrágios. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís do Maranhão, Vol. IX, n.17, p. 235-266, jul/dez. 2008.

FONTANA, Carlo. Alcuni grandi 'piccoli spettacoli' a danno dell'insieme. **Avanti**. Milão, 07 nov.1974a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6717>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Nel giardino di Strehler il caleidoscopio della vita umana. **Avanti**. Milão,- 23 maio, 1974b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4030>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Il senso degli affari non ammette umanità. **Avanti**. Roma, 5 dez. 1970. Disponível em:



<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7047>>. Acesso em: 10 jan.2012.

FERRARI, Livia. Il percorso cognoscitivo attraverso il teatro nel Re Lear di Strehler. In MAZZOCCHI, Federica; BENTOGGIO, Alberto, **Giorgio Strehler e il suo teatro. Quaderni di Gargnano**. Roma: Bulzoni Editore, 1997. p.197-206.

FRANCA, Fiorio. Storia di uma bambola e di uno spettacolo. **Alba**. Milão, 11 fev.1977. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5440>>. Acesso em: 16 jan.2012.

FRIGERIO, Enzo. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**.Milano: Marsilio, 1997. p.84.

FLASH, Marisa. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.53.

FLORINDO. Ricardo III di Shakespeare. **Candido**. Milão, 26 fev. 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6990>>. Acesso em: 10 ago.2011.

\_\_\_\_\_. Le due Bisbetiche. **Candido**. Milão 27 fev.1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5352>> Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Eduardo I e Riccardo II. **Candido**. Milão, 02 maio 1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6955>>. Acesso em: 10 set.2011.

FUSI, Valentino. Arthur Miller batte Bertold Brecht. **Corriere dell'adda**. Lodi, 09 jun. 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4764>>. Acesso em: 11 jan.2012.

G, S. Verona è fedele a Shakespeare. **Corriere d'informazione**. Milão, 07 jul. 1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6685>>. Acesso em: 07 set.2011.

GAIPA, Ettore. **Il metodo Strehler: Diari di prova della tempesta scritti da Ettore Gaipa**. Milão: Skira editore, 2012.

\_\_\_\_\_. **Giorgio Strehler**. Bologna: Cappelli, 1959.

GANDINI, Leonardo. Strehler colossal com Brecht- Sezuan. **Alto Adige**. Bolzano, 16 abril, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4528>>. Acesso em: 10 jan.2012.

GASTONE, Geron. L'opera da tre soldi dopo 200 volte. **Il Giornale**. Milão, 2 nov. 1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5348>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Brecht e Gorki riproposti da Strehler. **Amica**. Milão, 02 fev.1971. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7043>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. “Quel che volete” ma Strehler esagera. **Gazzetta sera**. Turin, 27 ago.1951a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5377>>. Acesso em: 03 set.2011.

\_\_\_\_\_. Shakespeare in un teatro di verzura. **Gazzetta sera**. Turin, 25 ago.1951b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5376>>. Acesso em: 03 set.2011.

Giulio Cesare de Shakespeare. **A. Manchete**. Rio de Janeiro, 31 jul.1954. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2965>>. Acesso em: 08 set.2011.

GENTZLER, Edwin. **Contemporary Translation Theories**. 2.ed. British Library: USA, 2001.

GORLEE, Dinda. Metacreations. **Applied Semiotics**, Toronto, v.9, n.24, p.54-67, 2010.

GOUVEIA, Carlos. O texto e a gramática: uma introdução à linguística sistêmico-funcional. **Matraga**, v.16, n.24, p.13-47, 2009.

GRASSI, Paolo. Lettere al giornale (santa Giovana dei macelli). **Avanti**. Roma, 21 out. 1970. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7046>>. Acesso em: 11 jan.2012.

GREGORI, Maria Grazia. **Il Piccolo Teatro di Milano: Cinquant'anni di cultura e spettacolo**. Milão: Leonardo Editore, 1997.

GRIECO, Giuseppe. Il giardino di Strehler. **Gioia**. Milano, 1975. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4084>>. Acesso em: 10 jan.2012.

GRIGA, Stefano Bajma. **La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler**. Pisa: Edizioni ETS, 2003.

GRUBISICH, Teresa Maria. **O teatro dialético e a dialética no teatro: o método Brecht**. In: CIELLI- Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. UEM, Maringá, 2012. p. 1-12.

GUARDAMAGNA, Daniela. Agostino Lombardo traduttore di Shakespeare. In: ANZI, Anna. **Strehler e Oltre**. Trieste: Il Rossetti, 2010. p.135-150.

GUERRIERI, Gerardo. Il Giardino esiste perchè non si vede. **Il Giorno**. Milão, 10 dez. 1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4085>>. Acesso em: 10 jan.2012.

GUERINI, Andreia; COSTA, Walter. **Introdução aos Estudos da Tradução**. Florianópolis: UFSC, 2007.

GUIDOTTI, Mario. Per Brecht calore e frenesia. **Avvenire**. Milão, 07 nov. 1973. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5280>>. Acesso em: 10 jan.2012.

HALIO, Jay. Understanding Shakespeare's plays in performance. EUA: Scrivenery Press, 1988.

HALLIDAY, M.A.K. MATHIESSEN, C. **An Introduction to Functional-grammar**. 3 ed. Londres: Oxford University Press, 2004.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOEY, Michael, HOUGHTON, Diane. Contrastive Analysis and Translation. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge: London and New York, 2001. p.45-50.

HOLMES, James. **The name and Nature of TranslationStudies**. In: Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1972.

HOROWITZ, Arthur. **Prospero's True Preservers**. EUA: Newark: University of Delaware Press, 2004.

Il Coriolano di Shakespeare e il Coriolano di Lombardo. **Avanti**. Milão, 15 nov.1957. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2104>>. Acesso em: 10 jan.2012.

IMPERIALLI, Isabella. **La lezione shakespeariana di Peter Brook**. Bulzoni Editore: Roma, 2002.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. Trad. J. Guinsburg. In:

GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2003. p.151-161.

JACOBBI, Ruggero. Il Galileo di Brecht nella storia del dramma. **Avanti**. Milão, 03 abril 1963a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7297>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Il Galileo di Brecht sarà lo spettacolo dell'anno. **Avanti**. Milão, 11 abril, 1963b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7298>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. L'insuperabile Galileo di Bertold Brecht e Giorgio Strehler. **Avanti**. Milão, 23 abril, 1963c. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7299>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Dolore e speranza in Brecht e Miller. **Avanti**. Milão, 12 maio, 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4761>>. Acesso em: 11 jan.2012.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000. p.113-118.

JONASSON, Andrea. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997.p.109-110.

JUNIOR. Macbeth di Shakespeare al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 01 fev.1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6479>>. Acesso em: 20 ago.2011.

\_\_\_\_\_. Giulio Cesare di Guglielmo Shakespeare al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 21 nov.1953. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2964>>. Acesso em: 08 set.2011.

\_\_\_\_\_. L'eccezione e la regola di Bertold Brecht al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 12 Março, 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4757>>. Acesso em: 11 jan.2012.

KAMENKA, Michel B. Julio Cesar de Shakespeare, hoje, pelo Piccolo, no municipal. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 17 jul.1954. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2970>>. Acesso em: 08 set.2011.

KAHAN, Jeffrey (Ed.) **King Lear: New critical essays**. New York and London: Routledge, 2008.

KENNEDY, Dennis. **Looking at Shakespeare: A visual History of Twentieth-Century performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Shakespeare without his language. In: BULMAN, James C. (Ed.). **Shakespeare, theory, and performance**. Londres e Nova York: Routledge, 1996. p. 133-147.

KERMODE, Frank. King Lear. In: COMPANY, H. M. (Org.). **The Riverside Shakespeare**. 2. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1972. p.1249-1254.

KIERNAN, Victor. **Shakespeare, poet and citizen**. Londres, Nova York: Verso, 1993.

KLEBER, Pia. **The whole of Italy is our Orchard: Strehler's Cherry Orchard**. Modern drama, 42, 1999, p.579-594.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nostro contemporaneo**. Tradução de Vera Petrelli. Milão: Feltrinelli, 2009.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro: Introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-123.

LAERTE. Coriolano. **Candido**. Milão, 24 nov.1957. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2105>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Giulio Cesare. **Candido**. Milão, 06 dez.1953. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2968>>. Acesso em: 08 set.2011.

\_\_\_\_\_. Macbeth e Signora. **Candido**. Milão, 10 fev.1952. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6481>> Acesso em: 10 set.2011.

La dodicesima notte al teatro di Palazzo Grassi. **Giornale di Trieste**. Trieste, 26 ago.1951. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5378>>. Acesso em: 04 set. 2011.

La mostra del costume inaugurata a Venezia. **Gazzetta Padana**. Ferrara, 26 ago.1951. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5375>>. Acesso em: 10 ago.2011.

LAROSE, R. **Théories Contemporaines de la Traduction**. Quebec : Presses de L'université du Québec, 2 ed., 1989.

LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Londres: British Library, 1998.

\_\_\_\_\_. **Translation, History, Culture: a sourcebook**. London and New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting, and the manipulation of Literary frame**. London and New York: Routledge, 1992.

LIMA, Geraldo Ferreira de. The Tempest: Reafirmação do colonialismo inglês. **Sitientibus**, Feira de Santana, n. 14, p.79-93, 1996.

LOVERSO, Gilberto. Riccardo secondo Strehler. **Bis**. Milão, 04 maio 1948. Disponível em: <<http://arquivo.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6953>>. Acesso em: 10 set.2011.

LOMBARDO, Agostino; STREHLER, Giorgio. **La Tempesta tradotta e messa in scena 1977-1978**. 1.ed. Roma: Donzelli editore, 2007.

LOMBARDO, Agostino (Ed.). Shakespeare in Italy: an introduction. In: **Memoria di Shakespeare**. Bulzoni Editore: Roma, 2000. p.211-218.

\_\_\_\_\_. Introduzione al Re Lear. In: **Memoria di Shakespeare**. 5.ed. Roma: Bulzoni, 2004. p.5-15.

\_\_\_\_\_. **Strehler e Shakespeare**. Roma: Bulzoni Editore, 1992.

LUCIGNANI, Luciano. Lettera da Roma sull'annata teatrale. **Comunità**. Milão, 01 maio 1958. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4485>>. Acesso em: 10 out. 2011.

LUNARI, Luigi. La 'Tempesta' continua la meditazione sul potere e la storia. **Avanti**. Milão, 28 out. 1978a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5650>>. Acesso em: 11 set.2011.

\_\_\_\_\_. La tempesta è sempre un ottimo spettacolo.**Avanti**. Milão, 01 nov.1978b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5651>>. Acesso em: 11 set.2011.

MACIOPPI, Giordano. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro. Milano: Marsilio, 1997. p.49.

MAGALDI, Sabato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGNO, Paschoal Carlo. Julio Cesar no Piccolo Teatro de Milão, no Municipal. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 22 jul.1954. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2971>>. Acesso em: 08 set.2011.

MANZELLA, Domenico; POZZI, Emilio. **I Teatri di Milano**. Milão: Mursia, 1971.



MARCHES, Death. Robert Brustein on Theater. **The new Republic**. Jun.19, 1995.

MARIANI, Silvio. Il Coriolano di Shakespeare. **Corriere degli artisti**. 01 nov.1957. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2108>>. Acesso em 10 jan.2012.

MARIOTTI, Arnaldo. 'La Tempesta' di Strehler bella e composita. **Avvenire**. Milão, 20 março, 1979. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5653>>. Acesso em: 10 set.2011.

MASON, Ian. Communicative/Functional approaches. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York: 2001. p.29-33.

MAURI, Gianfranco. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro. Milano: Marsilio, 1997. p. 51.

M, L. La vita di Galileo di Bertold Brecht. **Aurora**. Novara, 8, Maio. 1963. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7296>>. Acesso em: 10 jan.2012.

MELCHIORI, Giorgio. **Shakespeare: Genesi e struttura delle opere**. 2.ed. Bari: Editori Laterza, 2010.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare: Política e contesto economico**. Roma: Bulzoni Editori, 1992.

MELO, Vieira de. O Cesar do Piccolo Teatro de Milão. **A noite**. Rio de Janeiro, 22 jul.1954. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2966>>. Acesso em: 08 set. 2011.

MERRELL, Floyd. Translation as Contradictory Complementary Convergence: Language, Science, and Culture. **Applied Semiotics**, Toronto, v.9, n.24, p.18-31, 2010.

MINERVINI, Roberto. Re Enrico IV di Shakespeare. **Corriere di Napoli**. Naples, 02 ago. 1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6684>>. Acesso em: 07 set.2011.

MODICA, Gerardo. Depoimento. In: STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro. Milano: Marsilio, 1997. p.78.

MULLINI, Roberta. **Il fool in Shakespeare: "a fellow of infinite jest"**. Bulzoni editore: Roma, 1997.

\_\_\_\_\_. Fool senza Lear- Lear senza fool. In: TEMPERA, Mariangela. **King Lear: dal testo alla scena**. Bolonha: Clueb editrice, 1986.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: Theories and applications**. 2.ed. Routledge: Londres e Nova York, 2008.

MUZII, Luigi. L'anima buona di Sezuan. **Cinema Novo**. Milão, 15 março, 1958. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4484>>. Acesso em: 08 out.2011.

NETO, Daiana Pereira. Ariel ou Caliban: Qual é o símbolo da América Latina? **Contemporâneos**, Rio de Janeiro, n.7, p. nov/Abril, 2011.

NEWMARK, Peter. **Approaches to Translation**. Oxford and New York: Pergamon, 1981.

NIDA, Eugene. Principles of correspondence. In: VENUTI, Lawrence. The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge, 2000. p.126-140.

\_\_\_\_\_. **Bible Translation**. In: BAKER, Mona. (Ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Routledge: London and New York, 2001. p.22-28.

\_\_\_\_\_. **Towards a Science of Translating**. E.J. Brill: Netherlands, 1964.

NERGAARD, Siri. Introduzione. In: NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie Contemporanee della traduzione**. Milano: Strumenti Bompiani, 1995. P.1-48.

O'SHEA, José Roberto. **Performance e inserção cultural: Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em portugues**. In: O'SHEA, José Roberto (trad.). *Cymbeline, Rei da britania*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 31-43.

PACCINO, Dario. Strehler ha messo in scena una vera Bisbetica domata. **Corriere di Trieste**. Trieste, 27 fev.1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5354>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Boboli sollecita la magia di Prospero. **Avanti**. Roma, 05 jun.1948a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5528>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. La 'Tempesta' sull'isolotto di Boboli. **Avanti**. Milão, 8 jun.1948b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5529>>. Acesso em: 11 set.2011.

PALMIERI, Ferdinando. La vita di Galileo di Bertold Brecht: dramma dei rapporti fra scienza e morale. **Amica**. Milão, 1963. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7294>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Brecht e Miller a Milano. **Amica**. Milão, 10 jun. 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4758>>. Acesso em: 11 jan.2012.

PASSENTI, Eligio. Un atto di Bertold Brecht e un atto di Arthur Miller. **Corriere della sera**. Milão, 12 mai. 1962. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4763>>. Acesso em: 11 jan.2012.

\_\_\_\_\_. La bisbetica domata al Piccolo Teatro. **Corriere della sera**. Milão, 18 fev.1949. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5353>>. Acesso em: 10 set.2011.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. Tradução de Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Toward specifying theatre translation**. In: PAVIS, Patrice. Theatre at the crossroads of culture. Londres e Nova York: Routledge, 1992. p.136-157.

PAGLIARO, Walter. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.70-71.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. Tradução de Patricia Zimbès e Paula Zimbès. São Paulo: Paz e terra, 2007.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. São Paulo: Paz e terra, 1991.

PELEGRINI, Ernestina. **Epistolario: Cangiullo-Marinetti**. Florença: Vallecchi Editore, 1989.

PESTALOZZA, Luigi. I “songs” di Weill. **Avanti**. Milão, 17 fev. 1956. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4946>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. La musica di scena. **Avanti**. Milão, 25 abr. 1958. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4483>>. Acesso em: 10 jan.2012

PERRY, Anderson. **Balanco do Neoliberalismo**. In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.). Pós neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.09-23.

PIETRINI, Sandra. **Storia del teatro**. Milao: McGraw-hill, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PORRO, Maurizio. Arthur Miller ieri a Milano ha applaudito L'opera da tre soldi. **Corriere della Sera**. Milão, 18 nov. 1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5346>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Strehler e l'opera da due anime. **Corriere della sera**. Milão, 09 abril, 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4534>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Paolo Rossi con i baffetti di Hitler. **Corriere della sera**. Milão, 15 nov.1995. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4803>>. Acesso em: 11 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Papà Strehler e i suoi 21 figli. **Corriere della sera**. Milão, 4 dez. 1976. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5443>> Acesso em: 16 jan.2012.

PUGLIATTI, Paola. Perchè King Lear? In: LOMBARDO, Agostino. **Memoria di Shakespeare**. Milano: Bulzoni, 2001. p. 9-21.

QUADRI, Franco. Brecht e Miller al Piccolo Teatro. **Bellezza**. Milão, 01 jun. 1962. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4762>>. Acesso em: 11 jan.2012.

QUASIMODO, Salvatore. Tempesta in una vasca. **Bis**. Milão, 15 jun.1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5530>>. Acesso em: 11 set.2011.

R, A. Re Lear: un successo di Strehler. **Avvenire**. Milão, 23 jan. 1973. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6722>>. Acesso em: 10 set. 2011.

RABONI, Giovanni. Brutto cliente quell'Hitler: prende il ferro senza pagare. **Corriere della sera**. Milão, 04 dez.1995. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4805>>. Acesso em: 11 jan.2012.

RAIMONDO, Mario. Lear coscienza del dolore nello spettacolo di Strehler. **Avanti**. Milão, 12 nov.1972. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6718>>. Acesso em: 10 set.2011.

REBORA, Roberto. Nel Ricardo III comanda la morte. **Fiera letteraria**. Roma, 26 fev. 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6994>>. Acesso em: 10 ago.2011.

\_\_\_\_\_. Shakespeare edizione italiana. **Fiera letteraria**. Roma, 02 set.1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5374>>. Acesso em: 20 ago.2011.

\_\_\_\_\_. La tempesta. **Corriere del Ticino**. Lugano, 25 nov. 1978. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5656>>. Acesso em: 10 set.2011.

RESENDE, Aimara da Cunha. "God Bless Thee! Thou art Translated!" on two Brazilian Tempests. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n.36, p.237-264, jan./jun. 1999.

RIGOTTI, Domenico. Lieta ripresa del 'Giardino'. **Avvenire**. Milão, 11 dez. 1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4081>>. Acesso em: 10 jan.2012.

RIPAMONTI, Icilio. Trionfa L'opera da tre soldi. **Avanti**. Milão, 11 fev, 1956a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4945>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. L'opera da tre soldi: il valore di Brecht. **Avanti**. Milão, 10 fev. 1956b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4943>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Trionfa L'opera da tre soldi. **Avanti**. Milão, 11 fev. 1956c. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4945>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Non c'è posto per L'anima buona nella misera città di Sezuan. **Avanti**. Milão, 22 fev. 1958a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4481>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. L'anima buona di Se-zuan. **Avanti**. Milão, 23 fev. 1958b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4482>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Una grande lezione di storia nel Coriolano di Shakespeare. **Avanti**. Milão, 07 nov.1957a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2102>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Coriolano di Shakespeare. **Avanti**. Milão, 10 nov.1957b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2103>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Successo al “Piccolo” del Giulio Cesare. **Avanti**. Roma, 21 nov. 1953. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2967>>. Acesso em: 07 set.2011.

\_\_\_\_\_. Enrico IV di Shakespeare al teatro Romano di Verona. **Avanti**. Milão, 08 jul.1951a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6679>>. Acesso em: 07 set.2011.

\_\_\_\_\_. Il teatro di Verona si agghinda per ricevere Enrico IV. **Corriere del giorno**. Taranto, 27 jun.1951b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6683>>. Acesso em: 07 set.2011.

\_\_\_\_\_. Uno Shakespeare che farà ricordare questa estate. **Avanti**. Milão, 13 jul.1951c. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6680>>. Acesso em: 07 set.2011.

\_\_\_\_\_. Macbeth di Shakespeare. **Avanti**. Milão, 01 fev.1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6480>>. Acesso em: 20 ago.2011.

RIVA, Valerio. Arrivederci, Brecht. **Avanti**. Milano, 12 fev. 1956. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4942>>. Acesso em: 10 jan.2012.

ROCKLIN, Edward L. Performance is more than an “approach” to Shakespeare. In: COZART, Milla (Ed.). **Teaching Shakespeare through performance**. Nova York: Modern language association, 1999. p.49-62.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RONCHI, Andrea. Battaglia sull’Adige vittoria del Piccolo. **Bis**. Milão, 21 jul.1951. Disponível em:



<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6681>>. Acesso em: 07 set.2011.

RONFANI, Ugo. Per il Brecht festival del Piccolo Paolo Rossi si transforma in Hitler. **Hystrio**. Milão, 11 jan.1996. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4807>>. Acesso em: 11 jan.2012.

\_\_\_\_\_. **Io, Strehler. Una vita per il teatro: Conversazioni con Ugo Ronfani**. Milão: Rusconi, 1986.

RONCONI, Luca. Un “Teatro d’arte per tutti”: Il Piccolo Teatro di Milano ieri e oggi. In: CAVAGLIERI, Livia (ed.). **Il Piccolo Teatro di Milano**. Roma: Bulzoni Editore, 2002.

ROSA, Titta. Ricardo III di William Shakespeare. **Avanti**. Milão, 16 fev. 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6987>>. Acesso em: 10 ago.2011.

\_\_\_\_\_. La bisbetica domata di Shakespeare. **Avanti**. Milão, 18 fev. 1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5350>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Ricardo II di Shakespeare. **Avanti**. Milão, 24 abril, 1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6952>>. Acesso em: 10 set.2011.

ROSSI, Ernesto. [Depoimento]. In: STREHLER, Giorgio. **Il Re Lear di Shakespeare**. Verona: Bertani, 1973.

RUBINI, Rubino. [Depoimento]. In: STREHLER, Giorgio. **Il Re Lear di Shakespeare**. Verona: Bertani, 1973.

S, M. L’opera da tre soldi: L’azione e i personaggi. **Avanti**. Milão, 10 fev. 1956. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4944>>. Acesso em: 10 jan.2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andreia Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SACHS, Harvey. Giorgio Strehler. **Opera News**, p. 51-2, Fev. 1998.

SACCIO, Peter. **Shakespeare's English kings: history, chronicle, and drama**. Nova York: Cambridge University press, 1977.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Cenage Learning, 2008.

SANTANA, Jorge Alves. As tempestades de Shakespeare e de Peter Greenaway: Construção e desconstrução intersemiótica. **Signótica**, Goiás, v.18, n.1, p.73-83, jan/jun 2006.

SANTOS, Gabriela Cornelli dos. A Tempestade e “Brazil”: Uma leitura comparativa Pós-colonial. **Travessias**, Cascavel, v.5, n.1, p.332-349, 2011.

SAVINIO, Alberto. Parola e Azione. **Bis**. Milão, 15 jun.1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6954>>. Acesso em: 10 set.2011.

SCHAFFENER, Christina. Action (Theory of Translatorial Action). In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge: London and New York, 2001. p.3-5.

SCHIAVI, Felice. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.140.

SCHLEIERMARCHER, Friederich. On the different methods of Translating. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. 3. ed. London and New York: Routledge, 2012. p.43-63.

SEMBRANTI, Paolo. La “Due Giorni shakespeariana”. **Il resto del Carlino**. Bologna, 22 jun.1965. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4200>>. Acesso em: 02 jan.2012.

SENIOR. Vita di Galileo di B. Brecht al Piccolo teatro. **24 Ore**. Milão, 1963. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7293>>. Acesso em: 02 jan.2012.

\_\_\_\_\_. L'opera da tre soldi di Bertold Brecht al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 11 Fev. 1956. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4939>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. L'anima buona di Sezuan di Bertold Brecht al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 23 fev. 1958. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4478>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. Coriolano di Shakespeare al Piccolo Teatro. **24 Ore**. Milão, 10 nov.1957. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=2101>>. Acesso em: 10 jan.2012.

SERPIERI, Alessandro. The Breakdown of Medieval Hierarchy in King Lear. Tradução de Sandra Payne. In: DRAKAKIS, John. **Shakespearean Tragedy**. London and New York: Longman, 1992. p.84-95.

SHAKESPEARE, William. **The Riverside Shakespeare**. EUA: Houghton Mifflin, 1974.

SHEARER, Mark. The cry of Birth: King Lear's Hysterica Passio. In: C.M.S (Ed.). **The philological Association of the Carolinas**, 1983. Disponível em: <<http://pachome.org/wp/postscript/wp-content/uploads/2011/01/Postscript-Volume-1.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2012. p. 60-66.

SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem Theory. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge: London and New York, 2001. p.176-179.

SIMONI, Renato. *Ricardo III* di William Shakespeare. **Corriere della sera**. Milão, 16 fev. 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6991>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. La tempesta di Shakespeare rappresentata nel Giardino di Boboli. **Corriere della sera**. Milão, 07 jun.1948a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5531>>. Acesso em: 11 set.2011.

\_\_\_\_\_. La tempesta di Shakespeare. **Il dramma**. Turim, 15 jun.1948b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5535>>. Acesso em: 11 set.2011.

\_\_\_\_\_. Riccardo II. **Corriere della sera**. Milão, 24 abril, 1948c. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6958>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Macbeth di Shakespeare. **Corriere della sera**. Milão, 01 fev.1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6482>>. Acesso em: 11 set.2011.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and opera translation. In: KUHIWCZAK, Piotr e LITTAU, Karin. (Eds.). **A companion to Translation Studies**. Toronto, 2007. p.106-119.

\_\_\_\_\_. **Translation Studies: An Integrated Approach**. The Netherlands: Benjamins Publishing Company, 1995.

SOBRINHO, Agenor Belvilacqua. Brecht: arte, história e poder. **Revista UniABC**, São Paulo, v.1, n.2, p.1-31, 2010.

SPADAVECCHIA, Angelo. Introdução. In: BATTISTINI, Fabio. **Giorgio Strehler**. Roma: Gremese, 1980. p.70-72.

SPERBER, Suzi Frankl. “Ilusão, pura ilusão! Tudo é ilusão” em o Rei Lear. **UNICAMP**, São Paulo, 2009. Disponível em:

<<http://www.ufvjm.edu.br/site/moebius/files/2011/04/Suzi-FRANKL.pdf>> Acesso em: 9. Jun, 2011.

SPINATELLI, Luisa. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.73-79.

STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997.

STREHLER, Giorgio; GRASSI, Paolo. Piccolo Teatro: Modello di organizzazione, Gestione e controllo. **Il Politecnico**. n.35, Gennaio-marzo, 1947. p.14-15.

STREHLER, Giorgio. **Appunti di regia sull'Opera da ter soldi**, 1972. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=134&imm=1&contatore=5&real=false>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. **Lettera agli attori di Re Lear del 1978**, 1978a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=108&imm=1&contatore=2&real=false>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. **Lettera ad Enrico D'amato**, 1978b. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=100&imm=1&contatore=1&real=false>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. **Appunti di regia: La tempesta**, 1978c (seconda edizione). Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=37&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. **Appunti di regia Anima buona di Sezuan**, 1980. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=76&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 25 nov.2011.

\_\_\_\_\_. **Lettera a Luciano Damiani sul "Galileo"**, 1962a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=87&imm=1&contatore=1&real=false>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. **Perchè Vita di Galileo?** Appunti di regia, 1962b. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=22&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. **Lettera agli attori di vita di Galileo del 1963.**1963. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=106&imm=1&contatore=2&real=false>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Appunti di regia di Coriolano,** 1957. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=36&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. **Appunti di regia: L'eccezione e la regola,** 1995. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=74&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 11 jan.2012

\_\_\_\_\_. **Così parlo ai bambini in TV. Corriere della sera.** Milão, 6 jan.1977. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5445>>. Acesso em: 16 jan.2012.

\_\_\_\_\_. **Il Re Lear di Shakespeare.** Bertani Editore: Verona, 1973.

\_\_\_\_\_. **Nessuno è incolpevole: Scritti politici e civili.** Milão: Melampo, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Non chiamatemi Maestro: Selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler.** Milão: Skira, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Appunti di regia su Re Lear,** 1974a. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=40&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. **Per un teatro umano.** Milano: Feltrinelli, 1974b.

\_\_\_\_\_. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro.** Milano: Marsilio, 1997.

\_\_\_\_\_. [Carta a Ivo Chiesa]. In: CASIRAGHI, Stella. **Lettere sul teatro**. Milano: Archinto, 2000. p. 17-22.

\_\_\_\_\_. [Carta a Paolo Grassi]. In: CASIRAGHI, Stella. **Lettere sul teatro**. Milano: Archinto, 2000, p.22-29.

\_\_\_\_\_. Appunti di regia su **Elvira o la passione teatrale**, 1986a. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=78&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em 25 nov.2011.

\_\_\_\_\_. [Entrevista com Ronfani]. In: RONFANI, Ugo. **Io, Strehler. Una vita per il teatro: Conversazioni con Ugo Ronfani**. Milão: Rusconi, 1986b.

SUGHI, Cesare. Il giardino dei Ciliegi. **Lo Speciale**. Milão, 23 dez.1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4087>>. Acesso em: 10 jan.2012.

SUN, Sanjun, SHREVE, Gregory. **Reconfiguring Translation Studies**, 2012. Disponível em: <<http://sanjun.org/ReconfiguringTS.html>>. Acesso em: 02. fev.2014.

TANANT, Myriam. **Giorgio Strehler**. Paris: Actes Sud-Papiers, 2007.

TEDESCO, Dino. Berlino meglio di Hammamet. **Corriere della sera**. Milão, 29 nov.1995. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4804>>. Acesso em: 11 jan.2012.

TEDESCHI, Andrea. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997.

\_\_\_\_\_. [Depoimento]. In: STREHLER, Giorgio. **Il Re Lear di Shakespeare**. Bertani Editore: Verona, 1973.

TERRON, Carlo. Il Galileo di Brecht è diventato capitalista. **Acroscenico**. Roma, 01 abril 1963. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7295>>. Acesso em: 10 jan.2012.

\_\_\_\_\_. Alta cronaca nera ieri sera al Piccolo Teatro. **Corriere Lombardo**. Milão, 16 fev. 1950. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6993>>. Acesso em: 10 ago.2011.

\_\_\_\_\_. Illustri massacri di coppia criminale. **Corriere lombardo**. Milão, 01 fev.1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6484>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. 'Riccardo II' di Shakespeare al Piccolo Teatro. **Corriere di Milano**. Milão, 24 abril, 1948. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6959>>. Acesso em: 10 set.2011.

Torna il giardino. **Avanti**. Milão- Roma, 12 abril, 1975. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=4080&imm=1&contatore=0&real=false>>. Acesso em: 10 jan.2012.

TODESCHINI, Adriano. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.137-138.

TOROP, Peter. Translation as Communication and Auto-Communication. **Applied Semiotics**, Toronto, v.9, n.24, p.3-10, 2010.

TOURY, Gideon. Comunicazione e traduzione: un approccio semiótico. Tradução de Andrea Bernardelli. In: NERGAARD, Siri. **Teorie contemporanee della traduzione**. Milão: Strumenti Bompiani, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amesterdam: John Benjamins, 1995b.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.



VANNI, Vanio. [Depoimento]. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p.133-134.

VERGANI, Orio. La bisbetica al tritattutto e Shakespeare sull'otto volante. **Corriere d'informazione**. Milão, 18 fev.1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5355>>. Acesso em: 10 set.2011.

\_\_\_\_\_. Un regista dagli occhi di gato in una scozia dove non è che luca. **Corriere d'informazione**. Milão, 01 fev.1952. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6483>>. Acesso em: 10 set.2011.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2006. p.163-189.

VICE. Atletica bisbetica e domata. **Corriere lombardo**. Milão, 18 fev.1949. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5356>>. Acesso em: 10 set.2011.

VIOTTI, Mauro. La Tempesta. **Candido**. Milão, 21 dez.1978. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5655>>. Acesso em: 10 set.2011.

VOLONTÉ, Donatella. L'anima buona di Sezuan. **Cittá di Saronno**. Saronno, 01 maio 1981. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=4531>>. Acesso em: 10 jan.2012.

V, C. Cielo Veneziano per notte shakespeareana. **Corriere Lombardo**. Milão, 27 ago. 1951. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5373>>. Acesso em: 10 jan.2012.

VUCETICH, Mirko. Con La dodicesima notte apertura a Palazzo Grassi. **Giornale di Vicenza**. Vicenza, 26 ago.1951. Disponível em:

<<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=5379>>. Accesso em: 05 set. 2011.

WILSON, Robert. Prefazione. In: STAMPALIA, Giancarlo. **Strehler dirige: Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro**. Milano: Marsilio, 1997. p. 11-16.

ZARDO, Franco. Re Lear. **7 giorni nel Veneto**. Treviso, 26 dez.1974. Disponível em: <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=6716>>. Acesso em: 10 set.2011.

ZECCHI, Stefano. Il Faust di Strehler. In: BENTOGLIO, Alberto; MAZZOCCHI, Federica (org). **Giorgio Strehler e il suo teatro**. Roma: Bulzoni, 1998. p. 59-73.